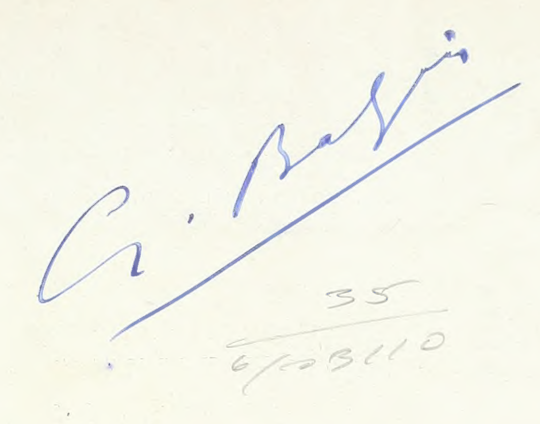

3 9007 0367 4129 6



LES GRANDS ARTISTES

DOURIS

ET

Les Peintres de Vases Grecs

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Architectes des **Cathédrales gothiques** (Les), par HENRI STEIN.
Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Botticelli, par RENÉ SCHNEIDER.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Chardin, par GASTON SCHÉFER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Honoré Daumier, par HENRY MARCEL.
Louis David, par CHARLES SAUNIER.
Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.
Della Robbia (Les), par JEAN DE FOVILLE.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par EDMOND POTTIER.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les peintres de vases grecs, par EDMOND POTTIER.
Albert Dürer, par AUGUSTE MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Hals (Frans), par ANDRÉ FONTAINAS.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Ingres, par JULES MOMMÉJA.
Jordaëns, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYMOND BOUYER.
Luini, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
Peintres (Les) **de manuscrits** et la miniature en France, par HENRY MARTIN.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Pinturicchio, par ARNOLD GOFFIN.
Pisanello et les médailleurs italiens, par JEAN DE FOVILLE.
Paul Potter, par ÉMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Primitifs Allemands (Les), par LOUIS RÉAU.
Prud'hon, par ÉTIENNE BRICON.
Pierre Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par ÉMILE VERHAEREN.
Ribera et **Zurbaran,** par PAUL LAFOND.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites Anglais, par G. MOUREY.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY.
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Théodore Rousseau, par P. DORBEC.
Téniers, par ROGER PEYRE.
Titien, par MAURICE HAMEL.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Les Van Eyck, par HENRI HYMANS.
Velazquez, par ÉLIE FAURE.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

13122-11. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

DOURIS

ET

Les Peintres de Vases Grecs

PAR

EDMOND POTTIER

MEMBRE DE L'INSTITUT

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

DOURIS

ET

LES PEINTRES DE VASES GRECS

I

Comment les dessins de vases représentent l'histoire de la peinture grecque.

Je n'ai pas écrit ce livre pour les professionnels de l'archéologie. En parlant de Douris, je me suis proposé de donner au grand public une idée des qualités maîtresses de la peinture grecque.

On se demandera alors pourquoi ce petit livre n'est pas intitulé *Polygnote* ou *Parrhasios*? Puisqu'il s'agit de la peinture antique, comment ne pas choisir l'étude d'un homme célèbre dont les œuvres caractériseraient l'art de son temps?

La réponse est simple. Nous n'avons conservé aucune peinture originale des maîtres qui, à côté des sculpteurs Phidias, Polyclète, Praxitèle et Lysippe, ont illustré les siècles de Périclès et d'Alexandre. Pas un morceau de leurs tableaux, pas un coin de leurs fresques n'a échappé

à la destruction. Par un hasard malheureux, la période la plus glorieuse de la peinture grecque reste obstinément close à nos regards. Les récentes découvertes de Mycènes, de Tyrinthe, de Crète et de Milo, nous ont révélé les surprenantes compositions de l'âge préhellénique ; elles nous ont rendu des fresques contemporaines de Minos et d'Agamemnon. D'autre part, depuis plus d'un siècle, les fouilles de Pompéi et d'Herculanum ont fait connaître en détail la décoration des maisons romaines au temps d'Auguste et de Titus. Entre ces deux époques, séparées par quinze ou vingt siècles, c'est la nuit, un trou noir que ne suffisent pas à combler quelques dalles conservées au musée d'Athènes, pâles vestiges des monuments funéraires qui, dans la nécropole du Céramique, retraçaient la vie et la physionomie des défunts sous forme de fresques peintes sur marbre.

Restent les textes. Pausanias, Pline, Lucien et d'autres ont énuméré ou décrit les œuvres célèbres de la peinture antique et marqué en quelques traits les qualités distinctives des maîtres. La technique même est mentionnée et analysée en certains passages. On peut donc, à l'aide de cette littérature, retracer d'une façon générale l'histoire de la peinture antique, et c'est surtout d'après ces documents que sont écrits des livres classiques comme la *Geschichte der Künstler* de Brunn et la *Geschichte der Malerei* de Woltmann. L'utilité de ces ouvrages est incontestable pour connaître les données fondamentales du sujet.

Mais est-il besoin d'ajouter que l'histoire faite sur des

textes, même appuyée de quelques illustrations empruntées à Pompéi et à Herculanum, pèche par une sécheresse excessive? Que serait la lecture d'un livre sur Raphaël ou sur Michel-Ange pour qui n'aurait jamais vu une seule œuvre de ces deux artistes?

De plus, les renseignements des auteurs anciens, loin d'être précis et complets, sont d'une brièveté désespérante : le plus souvent, le sujet du tableau, le nom de l'auteur, sont mentionnés en trois mots. Supposons que dans deux mille ans nos arrière-neveux, retrouvant un Guide de voyageurs, y lisent : le *Bois sacré des Muses*, par Puvis de Chavannes. Que tireront-ils de là sur la composition du tableau ou sur le talent de l'auteur? Telle est notre situation pour quantité d'œuvres antiques. Et si, dans certains cas, la description est abondante, comme dans le passage où Pausanias énumère tous les personnages des deux fresques de Polygnote à Delphes, l'*Evocation des Morts* et la *Prise de Troie*, l'obscurité n'en reste pas moins profonde pour la disposition des figures, leur physionomie, leurs attitudes, la technique des couleurs, etc.

Grâce à l'attention donnée aux vases peints, on a pu aujourd'hui orienter l'histoire de la peinture vers une voie nouvelle et éclairer d'un jour un peu plus vif le style et la composition des tableaux grecs. Le livre de M. Paul Girard, *la Peinture antique*, en est un exemple : presque toute l'illustration des chapitres consacrés à la Grèce classique est tirée du décor des vases. En effet,

pour reprendre la comparaison faite plus haut, celui qui ne connaîtrait rien de Raphaël, mais qui aurait vu des faïences d'Urbino reproduisant certaines œuvres de son temps, serait déjà beaucoup plus capable de comprendre sa composition et son style. Il lui manquerait, sans doute, beaucoup de choses encore. Il ne se représenterait ni l'harmonie des couleurs, ni la noblesse et la pureté du dessin. C'est aussi, hélas ! ce que nous devons nous dire en comparant une peinture de vase grec aux œuvres perdues d'un Polygnote ou d'un Zeuxis. Nous n'avons que le reflet d'un art disparu.

J'ajouterai cependant que la différence devait être moins grande entre les industriels grecs et leurs modèles. Je n'en puis pas donner des preuves matérielles, mais cette conviction résulte de tous les détails que nous allons exposer. D'une part, l'industriel attique a été doué, pour l'art du dessin et le sens du style, comme rarement personne le fut. D'autre part, la fresque antique, surtout au ve siècle, n'était qu'un dessin enluminé, exécuté en teintes plates, sans modelé. Par conséquent, entre l'imitation industrielle et l'original, il n'y avait pas l'abîme qui, dans les temps modernes, sépare une reproduction due à des moyens mécaniques et la peinture faite avec toutes les nuances des tonalités savantes et du clair-obscur. En Grèce, peintre de grands tableaux ou peintre de vases, l'artiste est avant tout un dessinateur. Il y a là une commune mesure qui rapproche les distances.

Ainsi, dans la pénurie où nous sommes des originaux,

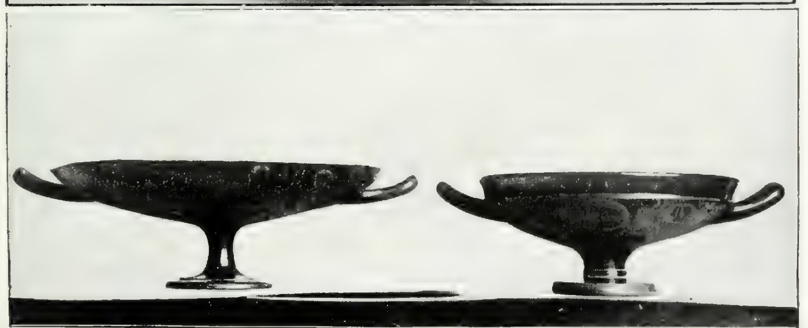


FIG. 1. — COUPE ET CANTHARE, PEINTS PAR DOURIS.
(Musée du Louvre et Musée de Bruxelles.)

nous devons descendre d'un degré et recourir aux fabricants de vases pour entrevoir ce que fut l'art pictural aux beaux temps de la Grèce classique.

Mais ici se pose une autre question. Parmi les nombreux noms d'artistes qui se présentent à l'esprit, quand on veut traiter de la céramique grecque, celui de Douris est-il le plus important? Il fait partie de la pléiade qui, entre l'expulsion du tyran Hippias (510 av. J.-C.) et les guerres médiques (490-479), a porté à son point culminant la fabrication de la poterie athénienne; cependant, à côté de lui, on cite des émules comme Euphronios ou Brygos, qui passent pour plus habiles ou mieux inspirés dans leurs créations. Pourquoi faire à Douris l'honneur peut-être inattendu de le choisir comme le type le plus expressif du peintre grec?

En voici la raison. Nous connaissons actuellement une centaine de noms de fabricants ou de décorateurs de vases. Ceux qui nous ont laissé les plus nombreux spécimens de leur industrie, pendant la période du beau style, sont Euphronios, Douris, Hiéron et Brygos. En laissant de côté les simples fragments et en ne comptant que les morceaux propices à une étude sérieuse, du premier on possède dix œuvres signées, du troisième vingt, du quatrième huit. De Douris on en connaît vingt-huit.

La supériorité du nombre légitimerait déjà notre choix. Mais une autre considération, plus importante encore, s'ajoute à la précédente. Les fabricants de vases ont diverses façons d'estampiller leurs produits. Ils tracent

au pinceau leur nom sur la panse du vase ; ou bien ils l'incisent en fines lettres sur le pied ou sur l'anse. La formule dont ils font suivre leur nom est variable : « un tel a fait » ou bien « un tel a peint ». Il ne peut pas y avoir d'incertitude sur le sens de la dernière phrase : il s'agit du décorateur qui a exécuté les tableaux ornant le vase. Mais cette expression est beaucoup moins fréquente que la première, qui a prêté à de nombreuses discussions. Un tel a fait? Est-ce une façon plus elliptique de désigner le décor? ou bien est-ce le potier qui parle, par opposition au peintre décorateur? Ou encore, est-ce le même qui a façonné le vase et qui ensuite l'a décoré? Est-ce le patron, le chef d'atelier, qui dirige l'ensemble de la fabrication et qui, après avoir fait exécuter, sous sa surveillance et d'après ses plans, les différentes opérations du façonnage, du décor, de la cuisson, appose sur le produit sorti de sa maison une sorte d'estampille commerciale? Toutes ces opinions ont été successivement soutenues. On ne peut pas dire que le problème soit complètement éclairci. Il en résulte que pour beaucoup de céramistes on risque fort de se tromper en disant que telle peinture est de leurs mains, quand le vase ne porte pas la mention explicite qui a trait au décor.

La conclusion inéluctable est que, pour raisonner avec certitude sur les peintres de vases, nous ne devons nous fier qu'à une formule : *un tel a peint*. Or, dans le groupe le plus en vue des céramistes du ve siècle, Douris est celui



FIG. 2. — ATELIER DE PEINTRES DE VASES.
(Collection Caputi, à Ruvo.)

qui remplit le mieux cette condition et nous débarrasse de toute inquiétude à ce sujet. Il est fabricant et peut façonner ou faire façonner sous sa direction une poterie : le musée de Bruxelles possède un canthare que « Douris a fait » (fig. 1). Mais il est surtout dessinateur et il exécute lui-même le décor, car les vingt-huit vases dont nous avons parlé, y compris le canthare de Bruxelles, portent la mention : « Douris a peint ». Euphronios lui-même, auquel M. Klein a consacré un livre qui a rendu cet artiste célèbre, et qui pour beaucoup de gens représente le peintre de vases par excellence, n'a signé comme dessinateur que trois ou quatre vases et sept comme fabricant. Il ne présente donc pas, comme peintre, des éléments d'étude aussi nombreux et aussi variés que Douris dont on peut suivre, en quelque sorte, toute la carrière, à travers une étonnante diversité de styles et de compositions. Potier et peintre, Douris réalise la dualité nécessaire à un chef de fabrique ; peintre et dessinateur avant tout, il répond le mieux au désir que nous avons de trouver dans le décor des vases peints un reflet du grand art contemporain. Voilà pourquoi il nous a semblé que le choix de son nom s'imposait.

II

Condition sociale d'un peintre de vases a Athènes.

On n'attendra pas de nous une biographie de Douris. Aucun auteur classique n'a jamais fait à un de ces céra-

mistes l'honneur de mentionner même son nom. Quelques brèves allusions au métier, quelques inscriptions rappelant leurs dédicaces dans les sanctuaires, voilà tout ce que la littérature antique nous a laissé. Les vases eux-mêmes et les inscriptions qui y sont tracées sont encore les plus clairs témoignages que nous possédions. Là encore, il faut cheminer avec prudence et ne pas glisser sur la pente facile du roman. Un savant allemand a supposé qu'Euthymidès, potier en renom du v[e] siècle et contemporain de Douris, devait être mort jeune, tandis que son rival Euphronios avait fourni une longue carrière et était parvenu à un âge avancé. Il oublie que le hasard seul des découvertes restreint ou augmente le nombre des vases signés que nous plaçons sous le nom de tel ou tel artiste, et que nous sommes fort loin d'embrasser d'un coup d'œil la production complète d'un fabricant. Euthymidès a peut-être beaucoup plus produit qu'Euphronios ; seulement nous n'avons gardé de lui que sept poteries. Une enquête sur la vie des peintres de vases ne peut envisager que les conditions générales de cette existence. Toute déduction sur des faits particuliers est forcément imaginative et romanesque.

Un fait important, que les historiens modernes ont bien mis en lumière, c'est qu'à Athènes, comme dans d'autres cités grecques, le commerce était surtout entre les mains de ceux qu'on appelait les *métèques*, c'est-à-dire les étrangers domiciliés dans la ville et admis à certains droits politiques que réglaient des lois spéciales.

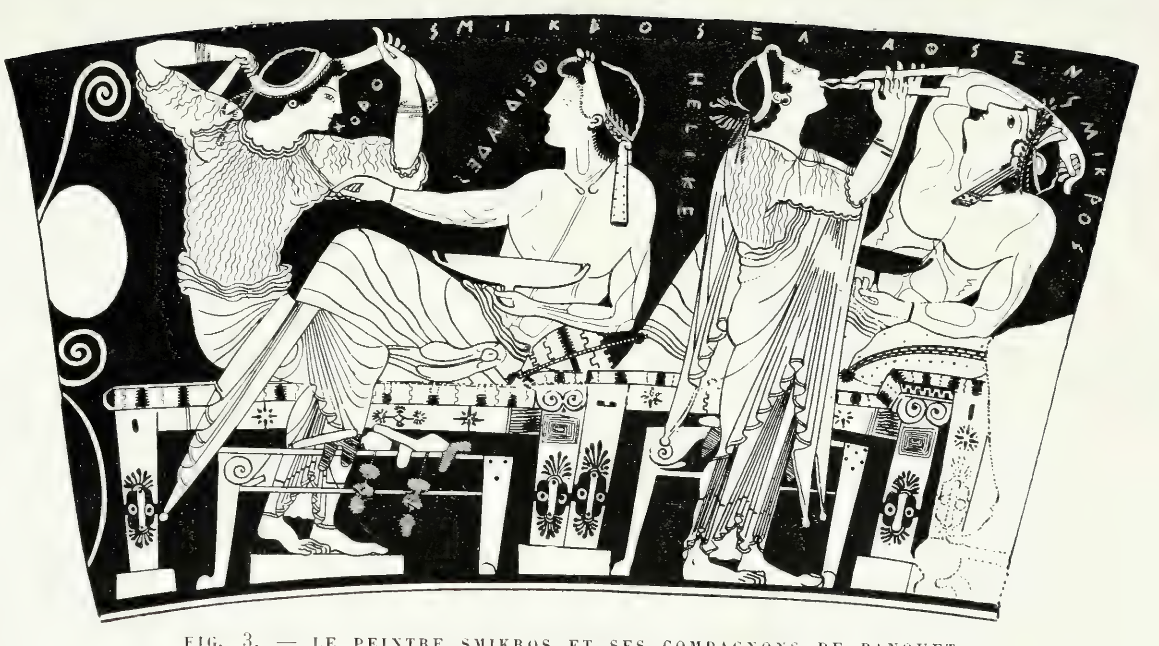


FIG. 3. — LE PEINTRE SMIKROS ET SES COMPAGNONS DE BANQUET.
(Cratère du Musée de Bruxelles.)

Athènes passait pour avoir un régime particulièrement doux et favorable aux métèques, et dès le temps de Solon, au dire de Plutarque, les étrangers affluèrent dans cette cité libérale qui leur offrait de sérieux avantages d'installation.

On calcule qu'au temps de la guerre du Péloponnèse (431 av. J.-C.), le nombre des métèques devait s'élever à 96000 contre 120000 citoyens, ce qui est une proportion énorme. Nous pouvons donc croire que beaucoup de fabricants de vases, au commencement du ve siècle, étaient des étrangers ou issus de familles étrangères. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par les noms mêmes des potiers, où vibrent parfois certaines sonorités exotiques : Skythès (le Scythe), Lydos (le Lydien), Amasis (nom d'un pharaon égyptien du vi^e siècle), Colchos (habitant de la Colchide), Thrax (le Thrace), Sikanos et Sikélos (le Sicilien), Brygos (nom de peuplade macédonienne ou illyrienne), etc. On lit aussi d'autres noms purement grecs ou attiques : Clitias, Ergotimos, Nicosthénès, Epictétos, Pamphaios, Euphronios, Hiéron, Mégaclès, etc. En certains cas, le fabricant fait suivre son nom de son patronymique : Cléoménès est fils de Nicias ; Euthymidès est fils de Polios. Cette mention indique un homme libre et citoyen d'Athènes. On trouve même une fois la mention du démotique : Nicias, fils d'Hermoclès, du dème d'Anaphlystos. Nous entrevoyons une société où les citoyens proprement dits se mêlent à de nombreux étrangers naturalisés. Il est vraisemblable qu'ils emploient

aussi des esclaves ou des affranchis, dont on devine la présence à travers des sobriquets comme Paidikos (le bel enfant), Smikros (le petit), Mys (le rat). Le nom de Douris ne paraît pas être attique; il est peut-être samien. On l'écrit toujours *Doris* sur les vases ; à cette époque la diphtongue *ou* s'exprimait par un simple *o*. Le nom de Doris n'existe pas dans l'onomastique des noms d'hommes qui nous est parvenue, tandis que celui de Douris est bien connu et régulier. Il se pourrait qu'il fût d'origine ionienne.

En résumé, le Céramique d'Athènes devait former un quartier à part, un petit monde où se coudoyaient toutes sortes de gens appartenant à des races et à des sociétés différentes : le patron, directeur de la fabrication et homme de métier, capable de façonner le vase comme de le peindre, composant les modèles des formes, des ornements et des sujets ; ses collaborateurs, admis parfois aux honneurs de la signature, occupés sous sa direction au façonnage et au décor de la poterie (parmi eux prenaient même place des femmes, comme nous le voyons dans une jolie peinture de vase (fig. 2) qui sera décrite plus loin); enfin les ouvriers, les manœuvres employés au pétrissage des argiles, à la préparation des vernis et des couleurs, à la surveillance des fours, au transport de matériel, etc. Que l'on compare l'organisation d'une industrie céramique moderne : on y trouvera à peu près les mêmes éléments et ces trois couches superposées.

Il faut naturellement se représenter les choses en Grèce



FIG. 4. — ATELIER DE POTIER, FAÇONNAGE ET CUISSON DES VASES.
(Hydrie du Musée de Munich.)

sous un aspect plus modeste : l'entreprise est montée à beaucoup moins de frais, les capitaux sont plus faibles, le personnel réduit au strict nécessaire. Surtout il faut considérer que la division du travail est beaucoup moins rigoureuse dans l'antiquité que chez nous. Le même homme était capable de besognes diverses ; suivant son intelligence et sa capacité, on devait l'employer à plusieurs tâches. Il n'y avait rien de ce « machinisme » qui, aujourd'hui, a passé des engins à l'homme même et qui, pour plus de précision et de rapidité, isole l'ouvrier dans un coin de la fabrication, sans lui faire connaître le reste. Sans doute, la hiérarchie sociale existait et pesait lourdement sur l'individu : être citoyen, métèque ou esclave, représentait des conditions d'existence profondément dissemblables qui élevaient entre les classes des barrières autrement formidables que les nôtres. Mais, dans l'exercice de l'art ou de l'industrie, la vie des anciens se présente sous un aspect singulièrement démocratique ; l'ouvrier devait participer beaucoup plus que les nôtres aux besognes intellectuelles et s'initier à tous les détails du métier. C'est aussi ce qui assure à l'art industriel des Grecs une supériorité marquée. Si modeste que soit l'œuvre, on y sent vivre une intelligence. L'histoire des vases, en particulier, est suggestive à cet égard. Nulle part on n'y trouvera la froideur d'un travail mécanique, la banalité de la copie répétée à satiété. Tous ne sont pas des chefs-d'œuvre, tant s'en faut. Aucun n'est complètement dénué de personnalité, et la meilleure preuve, c'est que

deux vases peints grecs, absolument identiques, n'existent pas.

Métèque ou citoyen, nous pouvons nous représenter Douris comme un de ces fabricants qui, par leur savoir et leur travail, avaient conquis une place importante dans la cité et dirigeaient dans le quartier du Céramique, près de la porte du Dipylon et aux abords mêmes de la nécropole, quelqu'une de ces florissantes fabriques, dont les produits allaient porter au loin le renom du goût attique.

On sait, en effet, que la grande majorité des vases grecs ont été recueillis dans les nécropoles d'Étrurie où, après avoir servi à l'usage des familles dans les banquets et dans les cérémonies religieuses, ils formaient le mobilier des morts. Sur beaucoup d'autres points du monde antique on a fait des découvertes du même genre : dans les îles, en Sicile, à Rhodes, à Milo ; sur la côte d'Afrique, en Cyrénaïque ; en Chersonèse de Thrace et jusqu'en Crimée. Mais nulle part, on n'a fait de plus riches trouvailles qu'en Étrurie : ce fut le marché préféré des Attiques pendant tout le VI[e] et la plus grande partie du V[e] siècle. Après la désastreuse guerre de Sicile, quand les communications furent coupées avec la mer Tyrrhénienne, ils se rabattirent sur l'Italie méridionale, les îles, l'Afrique et les colonies scythes. Le commerce des poteries ne se bornait donc pas à une vente sur place, aux clients d'Athènes et des environs. La partie la plus importante et la plus fructueuse de cette industrie consistait en exportations lointaines. Ce que



FIG. 5. — ÉTALAGE DE VASES ET ACHETEUR.
(Coupe de Phintias, au Musée de Baltimore.)

nous appelons aujourd'hui « l'article de Paris », répandu en tous lieux, rappelle un peu la faveur dont jouissaient les produits attiques de cette époque. On y devait réaliser de très importants bénéfices.

Ajoutons que ce commerce était lié à d'autres industries prospères. On aurait tort de considérer le vase peint comme un bibelot, une sorte de potiche destinée à récréer les yeux de dilettantes et d'artistes, comme aujourd'hui les porcelaines de Chine et les grès du Japon. Il n'y avait pas de bibelots chez les Grecs. On peut même dire qu'il n'y avait pas d'amateur d'art ni de collectionneur. L'utile a été la base unique de l'art ; il en fut la force et la santé. Je ne crois même pas qu'au ve siècle on ait jamais fait une statue pour le seul plaisir de créer une œuvre belle. Chaque objet d'art avait une destination pratique et n'existait qu'en vertu d'un besoin : offrandes aux dieux, consécrations de victoires, ustensiles dans la maison, ex-voto dans les laraires et dans les tombeaux. A plus forte raison, l'art industriel était lié intimement à des raisons de nécessité pratique. L'amphore, qui apparaît dans l'industrie céramique d'Athènes comme une spécialité, recevait l'huile renommée que l'on récoltait dans la plaine qu'ombrage encore aujourd'hui le fameux bois des oliviers, ou le vin venu du Parnès. Nous savons de façon positive que les amphores panathénaïques, données en prix dans les fêtes en l'honneur d'Athéna, contenaient l'huile savoureuse que produisaient les plants sacrés, propriété de la déesse. Les vainqueurs les emportaient comme trophées dans

leur pays. Il n'y a aucune raison de croire qu'on n'ait pas agi de même avec les autres vases et qu'on ait fait voyager à vide les amphores peintes, sorties des ateliers de Corinthe, de Chalcis ou d'Athènes, qu'on trouve en abondance, dès le VI[e] siècle, dans les nécropoles étrusques : elles ont dû d'abord renfermer un produit de choix que les habitants de Cæré ou de Volsinii prisaient sans doute encore plus que la beauté des sujets peints sur leurs flancs. C'est dans la suite que, accoutumées à ce beau décor qui était comme une estampille des produits grecs, les riches familles d'Italie firent venir d'Athènes de véritables « services », dont on usait surtout dans les banquets et dans les fêtes religieuses. Ils comprenaient non seulement des récipients à huile et à vin, amphores, cratères, lécythes, des carafes à vin comme l'œnochoé, des ustensiles pour l'eau comme l'hydrie, mais des vases à boire, comme la coupe, le canthare, le skyphos, et même des plats et des assiettes. A partir du V[e] siècle, Athènes avait réussi à tuer toutes les autres concurrences ; elle était devenue comme le centre unique de ce commerce. Alors la qualité d'art conquit une importance décisive : la fabrication de la coupe, qui était par essence l'instrument de joie et de gaieté, qui circulait dans les banquets de main en main et que chacun admirait au passage, prit un essor jusque-là inconnu.

Ainsi, c'est parce qu'elle était en rapports étroits avec le commerce d'exportation et avec les deux grandes industries de l'huile et du vin, que la céramique



FIG. 6. — JEUNES GENS S'EXERÇANT DANS LA PALESTRE.
(Coupe de Douris, au Musée du Louvre.)

a reçu à Athènes un développement si particulier. On comprend que les industriels y aient trouvé souvent l'occasion de gains considérables. Les historiens nous disent, en effet, que les grosses fortunes commerciales étaient à Athènes entre les mains des métèques. On ne s'étonne pas que de très riches offrandes aient pu être consacrées sur l'Acropole par des industriels dont quelques-uns sont des potiers. Sur une base ayant servi de support à une offrande on lit le nom du potier Euphronios. Une stèle votive, d'un archaïsme délicat, représente en bas-relief un fabricant de vases assis, tenant deux coupes d'une seule main : une grande partie de l'inscription est malheureusement mutilée, mais on distingue la fin d'un nom en *ios* qui pourrait être celui d'Euphronios : le style de la sculpture s'accorderait bien avec les dates adoptées pour ce céramiste.

La plus belle statue archaïque qu'on ait trouvée aux abords du sanctuaire porte la signature d'un grand sculpteur du VIe siècle, Anténor, et une dédicace faite par un certain Néarchos qui pourrait être le fabricant de vases à figures noires dont nous avons gardé une œuvre. L'identification n'est malheureusement pas certaine ; mais elle est admise par plusieurs archéologues et n'offre, en elle-même, aucune invraisemblance. Si l'on pouvait prouver d'une façon définitive que le céramiste Néarchos avait commandé à un sculpteur en renom une œuvre aussi importante et l'offrit à la déesse Athéna comme dîme de ses bénéfices, on aurait là un témoignage des plus pré-

cieux sur la condition sociale de ces industriels et leur situation de fortune.

Un autre document curieux sur le train de vie que menaient certains potiers nous est fourni par un vase du musée de Bruxelles. Le peintre s'y est représenté lui-même, sous les traits d'un jeune homme, couché sur un lit de banquet et festoyant en joyeuse compagnie avec des amis et des hétaïres (fig. 3). C'est un contemporain de Douris; il se nomme Smikros. Voilà un jour jeté sur les divertissements de ces camarades d'atelier, quand, la bourse bien garnie par quelque bonne commande, ils mettaient à profit les plaisirs faciles que leur offrait la ville.

Si par ces renseignements on est porté à considérer la situation pécuniaire des céramistes comme assez brillante, peut-on en conclure que leur éducation ait été semblable à celle de la haute société athénienne? Je crois utile de réagir ici contre une opinion courante. On se plaît d'ordinaire à prêter aux peintres de vases des qualités véritablement géniales d'invention : on leur attribue tout le mérite de leurs compositions, on loue leur choix des sujets, leur adresse à grouper les personnages, leurs créations d'attitudes et de mouvements. Un des auteurs qui ont le mieux étudié les coupes grecques du v[e] siècle, M. Hartwig, va, dans son admiration, jusqu'à repousser comme chimérique tout rapprochement entre les œuvres de ces industriels et les produits du grand art contemporain. D'après lui, que les peintres de vases se copient entre eux, soit; qu'ils s'empruntent réciproquement des



FIG. 7. — APHRODITE SUR SON CYGNE.
(Coupe à fond blanc du Musée Britannique.)

sujets de décor et même des personnages, passe encore. Mais que leur domaine leur reste incontesté, et qu'on ne cherche pas chez eux le reflet d'œuvres célèbres.

Comme tant d'autres, cette opinion me paraît contenir une vérité et une erreur. Il est exact qu'on aurait tort de chercher dans les peintures de vases une reproduction banale du grand art; beaucoup de sujets sont strictement liés à la destination du vase, à la forme même que présentent les surfaces, et tirés des scènes de vie familière que les dessinateurs avaient sous les yeux, scènes de palestre et de banquets, armements militaires, défilés de cavaliers, etc. Comment imaginer un dessinateur grec qui ne ferait rien d'après nature? Mais, d'autre part, comment supposer qu'un ouvrier d'art aussi raffiné que le céramiste athénien reste indifférent aux leçons des grands artistes? qu'il ne remplisse pas ses yeux et son cerveau de tous les chefs-d'œuvre qui faisaient des édifices publics et des sanctuaires de véritables musées en plein air? Et, dans ce cas, quel règlement étrange lui interdira d'emprunter beaucoup de sujets et beaucoup de personnages à ces modèles supérieurs? Ce seront des extraits, des arrangements libres, des adaptations, mais pourtant des emprunts.

De plus, ce que nous venons de dire des fabricants de vases les range dans une classe populaire qui ne devait pas briller par l'instruction. Commerçants de condition libre, métèques, affranchis ou esclaves, ne constituent pas un monde comparable à celui où vivaient les Poly-

gnote et les Phidias. « Qui oserait, dit dédaigneusement Isocrate, comparer Phidias à un modeleur de terres cuites, Zeuxis et Parrhasios à des peintres d'ex-voto? » Il en eût dit autant, sans doute, des peintres de vases. Et, de fait, nous constatons que beaucoup de ces exécutants sont complètement illettrés : il y en a qui se contentent de tracer des simulacres de lettres ou des lettres juxtaposées, sans signification, à la place des inscriptions usuelles. Beaucoup font des fautes grossières ou mêlent les dialectes de leur pays à celui d'Athènes. Quelques-uns ne savent même pas orthographier le nom du potier pour lequel ils travaillent et l'écrivent de trois ou quatre manières différentes. Tous ces petits faits contribuent encore à nous donner l'idée d'une société de condition inférieure. Y chercher des grands artistes, même des philosophes et des penseurs, des émules de Pindare et d'Eschyle, comme de Polygnote et de Phidias, c'est aller contre toute vraisemblance. Si Euphronios, Douris ou Brygos ont eu du génie, c'est dans leur domaine, qui est celui d'habiles décorateurs, guidés et influencés par de très beaux modèles, doublés en même temps d'hommes d'affaires et de commerçants avisés. L'idée de les hausser au rôle de créateurs et d'inventeurs eût sans doute bien étonné les Athéniens.

En résumé, la nature et la réalité vivante, les œuvres des maîtres et les enseignements du passé, voilà la double source à laquelle tout artiste, dans tous les temps, a toujours puisé. Il me semble difficile d'exclure de l'une ou

de l'autre les peintres de vases grecs. Quand on les étudie, on sent, au contraire, que, si leur condition sociale est humble, si leur éducation privée est médiocre, ils sont surtout grands par l'activité de leur sens artistique toujours en éveil, toujours en lutte avec la concurrence des compétiteurs ou des chefs-d'œuvre environnants, enfin par cette qualité maîtresse que le Grec porte en lui, la sensibilité à toutes les formes belles de la vie. Ouvriers d'art, industriels, commerçants, métèques, ils se meuvent dans une sphère inférieure de la cité. Mais rien ne montre mieux la puissance du milieu que de voir, dans cette Athènes devenue la capitale spirituelle de la Grèce, le monde ouvrier se hausser sans effort et de plain-pied jusqu'à la vie intellectuelle des classes élevées : phénomène d'autant plus remarquable qu'il se produit dans une société antique, c'est-à-dire à une époque où les démarcations sociales étaient d'une inflexible rigueur. Puissent les démocraties modernes s'inspirer de cet exemple et comprendre que l'éducation populaire vient de l'élite : une foule n'aura jamais l'âme haute, si ceux que le sort a placés au-dessus d'elle sont vils.

III

L'atelier et l'outillage de Douris.

Il y a deux hommes à envisager dans Douris : le fabricant, l'artiste.

Imaginons d'abord ce que pouvait être la fabrique de Douris. Les documents dont nous disposons sont encore des peintures de vases ou des plaquettes de terre cuite ayant servi d'ex-voto : on y voit des ouvriers en train de tourner ou de peindre des poteries, des fours allumés, des étalages de vente, etc. Sur une hydrie à figures noires de Munich (fig. 4) figure l'intérieur d'un établissement divisé en deux parties : à gauche, l'atelier où l'on tourne, où l'on façonne et où l'on polit les vases ; à droite, sous la direction d'un homme âgé qui paraît être le patron, d'autres ouvriers transportent les poteries terminées pour les faire sécher et les cuire ; à l'angle extrême se dresse le four, de forme haute, orné d'un masque de Silène. Nous voici, avec un vase de Ruvo, transportés dans l'atelier de peinture (fig. 2) : trois peintres, tenant leur pinceau à pleine main, tracent des ornements sur la panse ou le col de deux cratères et d'un canthare ; d'autres vases, posés par terre, attendent leur tour ; à droite, sur une estrade, une femme badigeonne l'anse d'un grand cratère ; au-dessus d'elle, d'autres petites poteries sont accrochées au mur. La composition se complète d'une façon spirituelle par l'entrée en scène de deux Victoires et d'une Minerve casquée, la lance en main, qui viennent solennellement couronner les ouvriers courbés sur leur ouvrage : symbole poétique qui glorifie le renom de la fabrication athénienne.

Sur des fragments de coupes où l'on assiste à l'opéra-

tion de la peinture, on peut étudier la forme du pinceau à pointe très effilée que manie l'artiste (fig. 25). Enfin, quelques plaquettes corinthiennes nous montrent des ouvriers tournant des vases, surveillant ou activant la cuisson, la coupe du four avec les poteries entassées à l'intérieur. Une d'entre elles représente même un navire marchand avec sa cargaison de poteries, œnochoés ou petits vases à parfums, qui vont être expédiés vers quelque pays d'outre-mer. Signalons encore une coupe du peintre Phintias, où figure l'étalage du marchand, un lot de vases déposés sur le sol, et un éphèbe penché, une bourse à la main, en train de choisir son emplette (fig. 5).

Toutes ces petites scènes sont comme des tableautins de genre : tels les *Barbiers* et les *Dentellières* des Hollandais du XVIIe siècle. Elles nous renseignent sur les détails essentiels de la profession céramique.

Un établissement de ce genre suppose plusieurs bâtiments. Il faut séparer dans deux locaux les tourneurs de vases et les peintres ; il faut placer un ou plusieurs fours dans une cour, avoir quelque hangar pour conserver les matières premières, pétrir et apurer l'argile ; enfin, supposons des chambres d'emmagasinement et une salle de vente, attenantes à la fabrique, sans compter les logements du patron et des surveillants de nuit. Si modeste que soit le personnel, on peut l'évaluer à quinze ou vingt personnes, en comptant non seulement les préposés à la fabrication, mais les hommes de peine et les chauffeurs. Sur l'hydrie de Munich (fig. 4), on compte déjà huit

personnes dans un tableau nécessairement restreint. Sur le vase de Ruvo (fig. 2), l'atelier comprend quatre ouvriers, trois hommes et une femme, exclusivement occupés à la peinture. Pour évaluer l'ensemble du personnel, il faudrait au moins tripler ce nombre.

C'est donc la direction d'une véritable fabrique, représentant une entreprise commerciale de certaine importance, qu'un potier comme Douris doit assumer. Qu'on ne s'imagine pas un artiste, libre de son temps et de son inspiration, qui, dans un atelier solitaire, ébauche à loisir des sujets et des formes de vases, quitte à les faire exécuter par d'autres. N'oublions pas que c'est un industriel. Cette condition pratique doit peser d'un très grand poids dans l'opinion que l'on se fait sur la nature de ses recherches, sur sa façon de composer, sur le gain qu'il attend de sa production.

Je ne m'arrêterai pas aux questions de technique qui exigeraient un examen trop détaillé et qui soulèvent des problèmes encore mal résolus. Je suppose le matériel réuni sous la main du fabricant : argiles soigneusement choisies et finement épurées, couleurs de couverte et de retouches, lustres destinés à aviver le ton naturel de la terre et les noirs du décor, tours et tournettes, calibres de façonnage, règles et compas, pointes dures pour l'esquisse, pinceaux de tout genre, etc.

De tous ces ingrédients, le plus précieux et le plus employé est le noir, dont on ignore encore aujourd'hui la composition et qui est à base d'oxyde de fer : c'est lui



FIG. 8. — EOS PORTANT LE CORPS DE SON FILS MEMNON.
(Coupe de Douris, au Musée du Louvre.)

qui sert à exécuter le dessin au trait sur l'argile rouge réservée, personnages, accessoires, ornements, et à couvrir les fonds. Il est pour le Grec ce que l'encre de Chine est pour le dessinateur japonais. Il prend à la cuisson des tons veloutés et chauds, parfois un peu olivâtres, parfois jaunis ou rougis à la flamme. Il est avivé par un lustre éclatant qui le fait souvent resplendir comme un miroir, mais il n'a jamais la froideur et le ton de cirage qui enlaidissent les imitations modernes des vases antiques. Il est épais et gras, et laisse, après avoir séché, une petite saillie très sensible au doigt. Enfin, il est indestructible, même aux acides, et ne s'altère aucunement avec le temps, si l'épiderme de la terre n'a pas été attaqué en dessous par l'humidité, ce qui le fait sauter par écailles. L'invention de ce noir a été une des belles découvertes de l'industrie antique. Il pourrait encore aujourd'hui rendre les plus grands services, si on en retrouvait la formule. Dès l'époque qu'on appelle mycénienne, c'est-à-dire antérieure à l'an mille avant notre ère, il était en usage; mais les potiers y apportèrent dans la suite de grands perfectionnements pour en augmenter la fluidité, l'épaisseur et l'éclat. Au temps de Douris, il avait atteint la limite des progrès à faire et conserva ses qualités jusqu'à la fin du ve siècle. Après la prise d'Athènes et la ruine des ateliers du Céramique, la recette se perdit ou la préparation en devint plus négligée, car les vases du ive siècle, trouvés en Béotie et dans l'Italie méridionale, trahissent à cet égard une décadence profonde.

Après le noir, l'instrument indispensable au peintre athénien est son pinceau. On a beaucoup discuté sur la façon dont il était construit. Sur quelques scènes citées plus haut, on le voit entre les mains des ouvriers occupés à dessiner (fig. 2 et 25). Il se compose d'une hampe mince, sans doute d'une tige de bois, à laquelle est emmanchée une longue et fine pointe. Pour les uns, c'est une barbe de plume d'oiseau, en particulier une plume de bécasse avec laquelle on peut exécuter des lignes extrêmement ténues. Pour d'autres, c'est une simple soie de porc. Les pinceaux varient d'épaisseur, suivant qu'ils ont un bouquet de ces poils plus ou moins fourni et suivant que les soies sont plus ou moins grosses. Les Grecs auraient trouvé moyen de peindre avec un seul brin de soie, ce qui exigeait une patience et une adresse toute particulière pour charger le pinceau de couleur et le promener sur l'argile; mais on peut obtenir de cette manière des traits particulièrement fins et ayant la même épaisseur d'une extrémité à l'autre. L'expérience en a été faite avec de la couleur ordinaire et elle paraît assez concluante. Il va sans dire que le céramiste dispose d'autres brosses plus fournies et plus grosses, avec lesquelles il trace des contours épais. On devait aussi badigeonner les fonds avec de grosses et larges soies. Mais l'ustensile par excellence du dessinateur grec, avec lequel il exécute de véritables tours de force, en juxtaposant des traits d'une légèreté extraordinaire ou en lançant d'une seule volée une ligne dont la rectitude impeccable surprend et charme l'œil,



FIG. 9. — COMBAT DE MENELAS ET DE PARIS.
(Revers de la coupe précédente.)

c'est le pinceau fin. Nous avons des raisons de croire que ce n'était pas seulement un outil propre aux industriels. Les peintres de fresques ou de grands tableaux devaient jouer avec les mêmes difficultés, si l'on en croit une anecdote de Pline sur Apelles et Protogène, luttant à qui tracerait la ligne la plus parfaite et la plus ténue.

IV

Comment Douris travaillait.

Voyons maintenant le fabricant à l'œuvre. Nous avons dit que Douris est potier, mais que, d'habitude, il abandonne à d'autres le soin de tourner des vases d'après des modèles connus et qu'il se réserve plus particulièrement la tâche de les décorer. En quoi consistera son rôle de peintre ?

D'abord il lui faut déterminer le sujet. Les Grecs ont cherché autant que possible à approprier le décor à la destination du vase. Une amphore ou un cratère ne porte pas ordinairement les mêmes scènes qu'une coupe. Il n'y a pas de règle à ce sujet, et la plus grande liberté est laissée à l'artiste. Pourtant on remarquera que, de préférence, les sujets graves et les personnages aux attitudes tranquilles s'harmonisent mieux avec les larges surfaces et l'architecture verticale des grands vases, dont l'assiette est stable et qu'on déplace rarement; les sujets familiers et mouvementés avec les parois horizontales de la coupe

légère, qui se meut d'elle-même entre les mains des convives. Pour la même raison, on peut dire que la peinture des grands vases a été essentiellement conservatrice, plus attachée aux anciennes méthodes et aux vieux sujets, tandis que la peinture des coupes a sans cesse évolué du côté des idées nouvelles : de là l'importance qu'elle prend au ve siècle.

Certains archéologues ont voulu y voir deux domaines séparés de la fabrication : c'est une erreur. Les mêmes artistes en renom ont produit des grands cratères et des coupes, par exemple Euphronios. Mais il est exact de dire qu'il y a eu deux écoles en présence, et que les artistes qui s'adonnèrent de préférence à la peinture des coupes furent plus « progressistes » que les autres. Douris est de ce nombre, sinon dans le style, du moins dans le choix des sujets. Il cherche à créer des arrangements nouveaux ; il puise beaucoup dans la vie familière, scènes de banquets, scènes de danses, scènes de palestres (fig. 6), scènes amoureuses, qui conviennent mieux que d'autres à la coupe. D'autre part, quand il aborde les grandes compositions héroïques ou mythiques, il y cherche l'occasion de dessiner de beaux corps en mouvement, des épisodes de rapt ou de lutte, les Néréides fuyant Pélée (fig. 13), Thésée tuant le Minotaure et les brigands de l'Attique (fig. 11) ; ou bien ce sont les combats des héros d'Homère, de Ménélas avec Pâris, d'Ajax avec Hector (fig. 9 et 10) ; d'autres fois, ce seront des allusions aux événements récents et glorieux dont la Grèce a été le



FIG. 10. — COMBAT D'AJAX ET D'HECTOR.
(Revers de la coupe précédente.)

théâtre, un soldat grec terrassant un Perse (fig. 20), des hoplites et des archers asiatiques aux prises. Il appartient au groupe d'artistes qui recherche la nouveauté, le mouvement, l'actualité.

D'après quels documents le peintre composait-il? Nous l'ignorons et nous ne pourrions ici préciser sans tomber dans des hypothèses romanesques. Y avait-il des sortes de cahiers d'esquisses qui représentaient les recherches personnelles de l'artiste en présence de la nature et des grandes œuvres contemporaines? Les πίνακες, tablettes de bois ou panneaux de terre cuite, pouvaient-ils servir à des croquis préliminaires? Le peintre composait-il une espèce de « modèle » qu'il reportait ensuite sur l'argile ou qu'il donnait à ses ouvriers comme thème décoratif? Autant de questions qui restent sans réponses. On en est réduit à cette conjecture : le patron signe les œuvres auxquelles il a travaillé lui-même, qu'il a composées et mises en circulation comme des nouveautés; c'est, si je puis dire, l'*editio princeps* qui est revêtue de sa griffe. Mais quand le sujet, une fois composé, était de nouveau répété dans la fabrication, recopié avec des variantes peu importantes par les ouvriers, la poterie, quelle qu'en fût la valeur industrielle, ne méritait plus ce certificat personnel.

Les sujets ainsi composés, par répétition libre, doivent être extrêmement nombreux, car il y a comme un air de famille répandu sur beaucoup d'entre eux : scènes de combats, scènes de banquets, réunions d'éphèbes, jeux à la palestre. Ajoutons un détail fort important : aucun

obstacle n'est mis à la contrefaçon dans l'antiquité; elle est, au contraire, l'âme et l'essence de l'art industriel. On en a la preuve pour les terres cuites comme pour les vases. Chacun copie ou imite son voisin. Il n'y a pas de brevet ni de règlement pour la propriété artistique, préoccupation qui, dans les temps modernes seulement, a donné naissance à une législation. On comprend que dans cette sorte de communisme où vivaient les fabricants grecs, à une époque où la production était intense et où la réputation personnelle d'un potier pouvait devenir un élément de fortune, on ait songé à se protéger contre les larcins d'autrui au moyen d'une signature qui attestait l'origine du produit fabriqué. Un cratère d'Euphronios, une coupe de Douris ou de Brygos pouvaient être recherchés tout spécialement par certains clients de Grèce et d'Étrurie. Comment se serait-on privé de leur faire connaître qu'ils avaient entre les mains une œuvre originale du maître, et non une imitation faite par des ouvriers de son atelier ou par des concurrents? N'avons-nous pas de même des pendules signées par Boulle et des commodes de Riesener, qu'on distingue ainsi des produits similaires, quelquefois fort beaux, mais non estampillés, qui ne représentent pas une création originale?

Tel est donc le sens que nous devons, je crois, prêter à un vase signé de Douris. Il en a cherché, inventé, composé le décor. Et de plus, il a exécuté la peinture de ses propres mains.

Représentons-nous maintenant la partie matérielle, qui est le métier même du peintre.



FIG. 11. — EXPLOITS DE THESEE.
(Coupe de Douris, au Musée Britannique.

L'artiste débute par une esquisse légère. Elle est exécutée au moyen d'une pointe dure, peut-être un simple bout de bois taillé, qui entame l'argile non cuite et y laisse une trace encore visible après la peinture définitive, la cuisson et le vernissage. Il n'y a presque pas de beau vase de cette époque, signé ou non, qui n'en porte les marques. Cette esquisse suffirait à prouver la parfaite indépendance de l'exécutant à l'égard de son modèle et réfute l'opinion de ceux qui supposent un report fait au compas. On y sent, au contraire, un travail librement fait, un agencement cherché sur la matière même. Ce qui permet encore mieux de suivre l'opération de l'esquisse, c'est que le coup de pinceau, revenant par-dessus, ne l'a pas toujours suivie exactement : au dernier moment, il y a eu des corrections, un bras abaissé a été relevé, un pied avancé, etc. On ne peut pas douter du caractère spontané et, en quelque manière, improvisé du dessin. Il est rare, d'ailleurs, que l'esquisse silhouette complètement chaque personnage. On se contente, le plus souvent, d'en poser un ou deux avec leurs traits essentiels ; le reste suit comme par enchaînement.

L'esquisse terminée, le peintre passe à la mise en couleur. Il prend d'abord un pinceau large et indique rapidement en noir le contour des personnages qui doivent composer le tableau : on distingue très bien ce coup de pinceau plus large et plus chargé de couleur qui forme comme une saillie autour des figures. C'est ensuite le tour des pinceaux fins, les uns à soie unique pour exprimer en

un trait précis et rigide les lignes principales du corps, les plis des vêtements ; d'autres, plus fournis, pour faire la chevelure, la barbe, les ornements des vêtements, etc. Le noir peut aussi varier de tons. En le délayant, on obtenait une matière plus fluide, un peu grise, qui servait en quelque sorte à établir des dessous, à faire des détails de musculature, des plis ondulés d'étoffe, des boucles de cheveux. Le plus souvent, ce noir délayé passe au jaune avec la cuisson. Il en résultait une polychromie discrète dont les peintres jouaient avec ingéniosité : ils obtenaient ainsi des chevelures blondes, des plis de vêtements un peu dorés.

Nous avons noté plus haut que, probablement pour exécuter les traits fins, l'artiste tient son pinceau solidement, non pas du bout des doigts, mais à poing fermé, comme le font encore les peintres japonais (fig. 2 et 25). Il a besoin, en effet, d'agir avec lenteur et sûreté pour tracer ces lignes ténues. Obligé de reprendre constamment de la couleur, il doit parfois diviser le trait en deux ou trois reprises dont les raccords ne sont visibles qu'à la loupe. On dit qu'il n'y avait pas de correction possible à ce coup de pinceau et que l'exécution impeccable des traits atteste la merveilleuse adresse des Grecs. Je crois que c'est une erreur. Il devait suffire d'un coup d'éponge humide sur l'argile pour faire disparaître tout ou partie du contour tracé et, la surface une fois sèche, on pouvait recommencer l'ouvrage. C'était une affaire de patience et d'adresse, et c'est parce que la correction était facile que le résultat présenté est généralement parfait.



FIG. 12. — THÉSÉE ET KERKYON, THÉSÉE ET LE TAUREAU DE MARATHON.
(Coupe d'Euphronios, au Musée du Louvre.)

Les tableaux terminés, la poterie était livrée à un ouvrier pour badigeonner en noir les fonds entre les personnages et en dehors des sujets, ainsi que le pied et les tranches des anses.

Revenue entre les mains de l'artiste, après séchage des noirs, la poterie recevait un supplément d'enluminure au moyen des couleurs de retouche. Au VI[e] siècle, dans le système des figures noires, on usait de nombreuses touches de rouge violacé et de blanc. Au temps de Douris, les figures rouges offrent fort peu de tons complémentaires. Le goût était à une grande simplicité. On se contentait de quelques traits rouges pour indiquer des bandelettes nouées dans les cheveux, des baudriers soutenant des épées, des rênes de chevaux, etc. Le rouge servait aussi à tracer les inscriptions et la signature de l'artiste (fig. 8). D'autres préféraient inscrire celle-ci en noir sur le pied ou sur l'anse (fig. 15). D'autres l'incisaient au burin dans l'épaisseur de la couleur. Le blanc ne revient à la mode que plus tard, après les guerres médiques. Mais, dès l'époque de Douris, dans l'atelier d'un de ses émules, Brygos, peut-être un peu plus jeune, on imagina de rehausser les figures rouges de quelques dorures discrètement semées sur des points saillants des armures, des casques, des vases apportés pour les libations. C'est un retour à la polychromie riche qui ira se développant de plus en plus et aboutira aux jolis petits vases dorés, consacrés à des scènes enfantines, qu'aimait la clientèle attique de la fin du V[e] siècle. Douris, au moins dans ce

que nous connaissons de lui, ne paraît pas avoir participé à ce mouvement. Nous ne le voyons pas non plus prendre part à la fabrication des belles coupes à fond blanc, aux tons de fresque bruns, rouges, violacés, où s'exerce déjà l'atelier d'Euphronios et de ses successeurs (fig. 7). Il reste attaché au système classique des figures réservées sur l'argile rouge et retouchées de quelques traits d'un ton vineux. On peut dire de lui que ce n'est pas un coloriste. Comme pour Ingres, le dessin, à ses yeux, est le fond même de l'art.

Les dessins terminés, sa tâche essentielle était accomplie. Mais son rôle de fabricant ne lui permettait pas de se désintéresser du reste. Il lui fallait faire porter la poterie peinte au séchoir, puis, après le temps voulu, la faire cuire. C'est là une partie très délicate de la fabrication, d'où dépend en grande partie la réussite de la pièce. Les fours antiques devaient être fort imparfaits. Les coups de flamme oxydante sont fréquents et rougissent intempestivement tout un côté du vase ou font tourner au ton orange la moitié d'un personnage. Les supports sur lesquels posaient les coupes y laissent parfois une trace ronde. On connaît un vase où, par suite d'un contact entre deux poteries fraîchement peintes, les pieds d'un cheval se sont imprimés sur une figure d'éphèbe. Plus encore qu'aujourd'hui, à cause de la défectuosité du matériel, les céramistes étaient exposés aux éclatements et aux accidents de tout genre qui ont fait, dans tous les temps, le désespoir des fabricants et qu'un aède homé-

rique attribuait déjà à des démons particuliers, « Syntrips, Smaragos, Asbétos, Sabactès, Omodamos, dieux funestes au fourneau ». J'ai décrit plus haut un four orné d'une tête de Silène, fétiche prophylactique, destiné à écarter les mauvaises influences (fig. 4).

Enfin, la poterie est défournée. Le maître peut contempler son ouvrage, soupeser la légèreté des parois, examiner la fusion des couleurs, étudier le changement des tons à la cuisson. D'autres ouvriers surviennent ; ils vont immerger les vases dans un bain préparé, qui lustrera toutes les surfaces visibles, qui avivera le rouge de l'argile, les fonds et tous les traits tracés en noir, mais qui laissera mates les couleurs de retouches. Nous ignorons la composition de ce bain, qui complète si bien les opérations précédentes et donne à la poterie son éclat. Nous remarquons seulement qu'il s'y formait un précipité rouge dont les traces restent souvent visibles sous le pied et sur les surfaces d'argile non recouvertes. Dans les produits de décadence, ce rouge envahit tous les champs du décor et donne un aspect désagréable à l'ensemble : comme pour le noir, la recette du lustre a dû se perdre ou bien l'opération était mal conduite. Il est possible qu'un dernier travail de polissage à sec, avec un cuir ou quelque autre substance, ait terminé le lustrage des pièces.

Qu'on ne croie pas le rôle du potier achevé. Il lui faudra surveiller la vente, attirer les clients, s'aboucher avec les armateurs pour l'exportation. La réclame

n'est pas un artifice inconnu des anciens. Elle affectait des formes assez variées. Certains potiers ont imaginé de décorer le vase avec des sujets ou des inscriptions faisant allusion aux produits qui y sont contenus : ce sont des scènes de vente d'huile ou de vin, avec des phrases louant la qualité de la marchandise et la probité du vendeur ; ce sont des encouragements à bien boire, des saluts aimables et des souhaits de bonne santé à celui qui se servira de la coupe ou du canthare. Les détails mêmes du métier céramique ont servi de matière à représentations qui rappellent au client la renommée des ateliers attiques : la plus jolie allégorie est celle que nous avons citée, où l'on voit la déesse Athéna elle-même, escortée de petites Victoires, apparaître au milieu d'un atelier de peintres et déposer des couronnes sur la tête des travailleurs (fig. 2).

Mais la façon la plus fréquente de se recommander aux acheteurs était d'inscrire sur la panse du vase le nom de quelque jeune homme de grande famille, célèbre à Athènes par sa fortune ou par sa beauté, et de se procurer ainsi la bienveillance d'un riche chaland qui amenait avec lui la clientèle de toute sa famille et de ses amis. Nous possédons un nombre considérable de ces inscriptions où le fabricant invoque le nom du « beau Léagros », du « beau Glaucon », du « beau Mégaclès », etc., et où l'on reconnaît quelques membres célèbres de l'aristocratie athénienne (fig. 5, 7, 8).

On se souviendra qu'au XVI[e] siècle les potiers italiens

mirent en circulation des *coppe amatorie* où se voyaient des portraits de belles dames, entourés d'inscriptions qui célébraient la « Lucrezia diva », la « belle Camille ». C'est une idée analogue.

Enfin, nous avons un seul exemple de réclame personnelle, sous forme agressive et violente, due à Euthymidès, contemporain et rival d'Euphronios : sur une amphore conservée au musée de Munich, l'orgueilleux fabricant a tracé cette apostrophe provocante : « Jamais Euphronios n'en a fait autant ! »

Ces menus détails nous font pénétrer dans la vie pratique des ateliers. Nous entrevoyons la mêlée d'ambitions, de rivalités, d'âpres désirs du gain, que représente toute entreprise commerciale. C'est le revers de la médaille dans cet art charmant, qui nous apparaît aujourd'hui si pur, si dénué de préoccupations matérielles. Comme dans tout effort humain, il y a eu sans doute, au fond de la réalité, beaucoup d'intérêts en lutte, beaucoup de soucis cruels, de déceptions et de haines. Mais le temps a fait son œuvre : il a jeté son voile sur les mesquineries de la vie et n'a laissé subsister que la partie véritablement saine et utile du passé. Félicitons-nous de ne pas savoir si Douris fut heureux en affaires, s'il fit loyalement fortune ou s'il est mort misérable et endetté. Ce qui se dégage de son œuvre est la partie immatérielle, mais réelle et féconde, de son existence. Ses dessins nous diront ce qu'il fut, non pas comme individu, mais comme artiste, comme membre de la grande famille athénienne, et c'est là ce qui nous intéresse avant tout.

V

L'œuvre de Douris.

Nous ne tiendrons compte ici que des œuvres signées par Douris et nous laisserons de côté le nombre assez considérable de vases anonymes qu'on lui attribue. Nous ne voulons raisonner que sur des documents certains. L'ensemble comprend actuellement vingt-six coupes, un canthare et un vase à rafraîchir le vin. Le tout forme un total d'environ quatre-vingts tableaux qu'on peut répartir en trois groupes distincts :

1° Sujets mythiques ou héroïques, aventures des dieux et des héros; 2° sujets guerriers, scènes d'armements et de combats; 3° sujets de la vie familière, banquets, conversations, exercices de la palestre.

Sans doute, il serait intéressant d'étudier toutes ces œuvres dans l'ordre chronologique et de suivre pas à pas la carrière de l'artiste. Mais, dans le détail, une énumération par ordre de dates serait trop sujette à caution. Nous choisirons le premier groupement comme plus clair et plus sûr : il ne nous empêchera pas de voir par quelles manières nombreuses et diverses a passé le talent de Douris. D'une façon générale, on peut dire qu'il y a eu dans son style deux phases principales : l'une où il s'est tenu attaché aux traditions anciennes, où son dessin est resté archaïque et sec; l'autre où son pinceau s'est



FIG. 13. — NÉRÉIDES FUYANT VERS NÉRÉE ET DORIS.
(Coupe de Douris, au Musée du Louvre.)

assoupli de façon remarquable et où il a cherché à faire du nouveau. C'est l'histoire de beaucoup d'artistes, anciens et modernes.

A. — *Sujets mythiques et héroïques.*

La coupe d'*Eos et Memnon* (fig. 8, 9 et 10), que connaissent bien les visiteurs du Louvre, est non seulement la plus ancienne, mais celle qui caractérise le mieux la première manière de Douris et qui mérite le plus de fixer l'attention des amateurs d'art. C'est un des chefs-d'œuvre de la céramique grecque, à l'époque où la peinture à figures rouges, encore engagée dans les formes rigides de l'archaïsme, trouvait déjà le moyen d'émouvoir par la pureté des lignes et par le sens profond de la vie. Le vase lui-même, façonné par le potier Calliadès, décèle une facture ancienne (fig. 1, à droite) : avec un pied court et trapu, des parois épaisses, une vasque profonde, des anses courtes, il est conforme au modèle qu'avaient réalisé dès le VI[e] siècle Nicosthènes et Pamphaios. Plus tard Douris emploiera des coupes d'un galbe différent, avec une vasque plus plate, un fût plus élevé et aminci dans le milieu, des anses légères, telles qu'on les voit dans les ateliers d'Euphronios, Hiéron et Brygos (fig. 1, à gauche). On remarque aussi dans cette coupe une profusion d'inscriptions : presque chaque personnage est désigné par son nom ; outre la signature du peintre et celle du potier, on y lit le nom du bel Hermogénès (fig. 8),

accompagné d'un membre de phrase dont le sens est resté encore indécis : en tout dix-sept ou dix-huit mots semés en fines lettres rouges dans l'intérieur et sur les revers. Cette abondance épigraphique est un signe d'archaïsme : on bavardait volontiers dans l'ancien temps et l'on aimait à préciser les images par des légendes, comme nos vieux enlumineurs du moyen âge. Les œuvres plus récentes de Douris ont perdu cette faconde inutile : la peinture parle par elle-même et n'a plus besoin de ce secours un peu gauche.

La composition est synthétique. Elle comprend trois épisodes de la guerre de Troie : sur les revers le combat de Ménélas avec Pàris, d'Ajax avec Hector ; dans l'intérieur le roi des Éthiopiens, Memnon, étendu mort dans les bras de sa mère, la déesse Eos (l'Aurore). Parmi les archéologues qui ont étudié ces peintures, les uns y ont cherché une savante et forte unité, une sorte de drame en trois actes, même aux dépens des inscriptions que Brunn prétendait fautives, parce qu'il concevait là une Achilléide, célébrant trois exploits différents du héros. D'autres ont refusé d'y voir aucune allusion aux poèmes épiques et ont noté surtout les divergences qui, dans le détail, séparent le texte homérique de ces images. Ainsi Douris a mis derrière Ménélas la déesse Aphrodite, protectrice de Troie, ce qui semble un contre-sens. Il nous fait voir, derrière Pàris, Artémis portant son arc ; derrière Ajax, la déesse Athéna. Ces divinités ne figurent pas dans le récit d'Homère. Quant à

l'épisode de la mort de Memnon, il paraît appartenir à l'épopée d'un autre poète cyclique, Arctinos de Milet. C'est donc l'imagination du peintre qui rassemblerait, comme au hasard, ces sujets épars et qui les souderait capricieusement.

On n'aura pas de peine à connaître notre sentiment entre ces thèses contraires, si l'on se reporte aux chapitres relatifs à la situation sociale et à l'état d'esprit d'un céramiste athénien. Leur prêter des concepts profonds, des compositions ourdies à la façon d'une ode de Pindare ou d'un chant de Sophocle avec strophe, antistrophe et épode, nous semble dénué de toute vraisemblance. Et si, pour obtenir d'aussi beaux résultats, il faut changer les inscriptions, nous n'hésitons pas à repousser ce procédé comme contraire à toute méthode scientifique. A qui fera-t-on croire que ces profonds penseurs sont assez sots pour ne pas mettre des inscriptions correctes ? D'autre part, nous en savons trop sur l'art de l'époque, sur les progrès du dessin, pour ne pas chercher une certaine unité dans l'ensemble de l'illustration. C'est la caractéristique de toute cette école : relier les différentes parties du vase par des sujets étroitement unis ou au moins apparentés. Je crois que, dans le cas présent, le lien qui réunit les trois peintures est le grand et vaste sujet de la guerre de Troie ; c'est celui dont les esprits étaient le plus nourris, même dans les classes populaires. Rappelons qu'un décorateur de vases n'avait rien de commun avec le dessinateur moderne, qui a un texte

sous les yeux et qui l'illustre. Il est peu probable qu'on ait vu des manuscrits d'Homère ou d'Arctinos traîner sur les établis des hôtes du Céramique. Pour ces industriels, c'est la mémoire, c'est le souvenir des grandes récitations dans les fêtes des Panathénées, qui remplace le livre.

Il en résulte que l'épisode principal devait se graver dans l'esprit, sans entraîner l'exactitude minutieuse des petits détails. Quand on relit les épisodes du chant III de l'*Iliade* (Ménélas contre Pâris) et du chant VII (Ajax contre Hector), on a l'impression que l'artiste, quel qu'il soit (car l'industriel a pu imiter une composition connue), a reproduit les éléments essentiels du drame. S'il ajoute des personnages, Artémis derrière Pâris, Aphrodite derrière Ménélas, c'est une condition inhérente à la composition même de son tableau qui, à cette époque, obéit scrupuleusement aux lois de la symétrie. Aphrodite est placée là pour retenir le bras de Ménélas, comme l'indique le geste de sa main droite. Artémis lui fait pendant de l'autre côté et représente aussi les dieux protecteurs des Troyens (fig. 9) : ce n'est pas trop de deux déesses pour veiller sur les jours du beau Pâris.

L'autre revers (fig. 10) offre à la fois les mêmes conformités et les mêmes divergences avec le texte homérique. Comme dans le poème, Hector, atteint par le quartier de roc que lui a lancé son adversaire (l'accessoire de forme irrégulière, indiqué dans le champ, est une allusion à cette pierre), fléchit sur ses jambes et Apollon s'avance pour

lui porter aide : Athéna n'est pas mise en scène par Homère, mais, placée ici derrière Ajax, qu'elle semble pousser du geste, elle représente la patronne des Grecs. La symétrie reste des deux côtés fondamentale. C'est la tradition décorative qui le veut, et le peintre fait passer son devoir professionnel avant le respect d'un texte poétique où personne ne voyait qu'un thème général à beaux sujets et à belles attitudes. Je suis persuadé, pour ma part, que les grands peintres prenaient exactement les mêmes libertés avec les poèmes cycliques qu'ils interprétaient : la description du chef-d'œuvre de Polygnote, la *Prise de Troie*, en est un témoignage ; l'auteur paraît s'y être conformé aux données générales fournies par l'épopée, et non pas illustrer un texte suivi.

L'exécution des sujets, malgré leur rigidité archaïque, séduit par la netteté du trait, le souci scrupuleux du détail. La peinture n'est qu'un dessin, à peine retouché de quelques tons rouges. C'est comme une gravure à la pointe sèche dont toutes les lignes seraient un peu saillantes. Les plis symétriques et parallèles des vêtements, les détails des armures, les imbrications, les ciselures des casques et des cuirasses, les mèches et les boucles grenues des cheveux sont des merveilles de facture patiente et consciencieuse. Les ornements, aussi soignés que le reste, ont la même précision un peu rigide et comme métallique. Enfin le lustre noir, épais et velouté, donne un éclat extraordinaire au vase tout entier.

Nous nous haussons encore d'un degré en considérant la

peinture de l'intérieur (fig. 8). J'estime que c'est, dans sa petitesse, un des plus beaux tableaux que l'antiquité nous ait laissés : il nous console un peu de tant de chefs-d'œuvre perdus, et je n'imagine pas qu'un potier, seul dans son atelier, ait trouvé cette première image de la *Mater dolorosa*, aussi émouvante que celle d'un Mantegna ou d'un Roger Van der Weyden. Nulle part ailleurs, l'hypothèse d'une imitation de quelque grand tableau ne s'impose avec plus de force. Tout le monde sera frappé de la ressemblance surprenante de cette création païenne et grecque avec le symbole qui, depuis tant de siècles, a ému les âmes chrétiennes. Eos est debout, les ailes ouvertes et comme battantes, inclinée vers la face morte de son fils Memnon, dont elle soutient le corps rigide de ses deux bras tendus. La déesse qui symbolise le matin radieux et les promesses de la nature s'éveillant avec l'aurore n'est plus qu'une mère désespérée, fixant d'un long regard les traits chéris qu'elle ne verra plus : le contraste est d'une mélancolie profonde, et la trouvaille digne d'un grand poète. Le cadavre du puissant prince des Éthiopiens, allié de Priam, est entièrement nu, tel qu'on l'a ramassé sur le champ de bataille où Achille vainqueur l'a dépouillé de son armure : les jambes raides s'allongent, le pied gauche est encore crispé par l'agonie ; les bras chavirent tout d'une pièce et la tête s'abandonne ; les cheveux en désordre, la barbe fine, les yeux clos, achèvent d'évoquer l'irrésistible souvenir d'un Christ mort. C'est une vraie *Pietà* qu'on a sous les yeux.



FIG. 14. — SILÈNES JOUANT ET DANSANT.
(Vase de Douris, au Musée Britannique.)

Par quel miracle d'art, par quelle rencontre inattendue l'art païen et l'art chrétien se trouvent-ils réunis dans la même pensée, exprimée sous la même forme? N'est-ce pas la preuve qu'à travers les siècles les grands artistes communient en pensée et que, pour dire les émotions de la vie, ils créent un langage pareil? N'est-ce pas encore ce qui nous charme dans Homère? ce qui, dans les scènes inoubliables des adieux d'Hector et d'Andromaque, du retour d'Ulysse à Ithaque, exprime si bien les sentiments profonds de tout homme, dans tous les âges? L'art plane en dehors de l'espace et du temps; mieux que toute autre chose, il rend tangible la solidarité des générations humaines se succédant sans se connaître.

La coupe des *Exploits de Thésée* (fig. 11), au Musée Britannique, plus récente de forme et de style, nous fera comprendre encore mieux que derrière le peintre de vases se cachent d'autres personnalités qui lui sont supérieures et en qui réside la véritable création de l'œuvre d'art. Une coupe célèbre, exécutée dans l'atelier d'Euphronios, glorifie dans des scènes similaires le héros athénien. Elle forme, avec l'*Eos et Memnon* de Douris, avec la *Prise de Troie* de Brygos, le glorieux trio de chefs-d'œuvre céramiques dont s'enorgueillit le musée du Louvre. La comparaison entre le produit sorti des mains de Douris et celui dont Euphronios a dirigé l'exécution suggère l'idée, soit d'une copie réciproque, soit d'emprunts à un original commun. Les deux hypothèses sont admissibles. Nous avons dit qu'aucune loi ni aucun usage n'interdisaient les contre-

façons artistiques. Si Douris a connu la belle composition exécutée chez son confrère, rien ne l'empêchait d'en profiter pour lui-même. Mais, d'autre part, le style ample de la création due à Euphronios, le caractère tout particulier de l'aventure de Thésée retrouvant l'anneau de Minos au fond de la mer, sujet traité par un des grands peintres du v[e] siècle, Micon, enfin l'abondance des œuvres d'art qui à cette époque ont dû célébrer la gloire du héros national, tout nous porte à croire que point n'était besoin à un potier de regarder par-dessus l'épaule de son voisin pour lui prendre un sujet relatif à Thésée. Les modèles en peinture, en sculpture, en bas-reliefs peints, en ciselures et gravures, abondaient autour de lui. La supposition d'un modèle commun ou de plusieurs modèles, d'où les fabricants tiraient des sortes de morceaux choisis, nous paraît la plus vraisemblable.

C'est dans ce sens et sous cette réserve que l'on peut comparer les deux coupes. Personne n'hésitera à donner l'avantage à l'atelier d'Euphronios en contemplant l'admirable vase du Louvre : dans l'intérieur, l'auteur a su garder au tableau de la visite à Amphitrite toute la gravité du grand art religieux, avec une pointe d'archaïsme dans le dessin et dans l'attitude des personnages où se trahit l'imitation d'une fresque ancienne ; au contraire, sur les revers, les combats de Thésée contre les brigands Skiron, Procruste, Kerkyon, et la lutte avec le taureau de Marathon sont traités, comme dans des métopes, avec une





FIG. 15. — IRIS ET HERA AUX PRISES AVEC LES SILÈNES.
(Coupe de Brygos, au Musée Britannique.)

verve, une envolée audacieuse de lignes, où l'on sent plutôt l'influence sculpturale (fig. 12).

L'unité de composition chez Douris (fig. 11) est plus fortement serrée, parce qu'elle concentre toute l'attention sur les exploits du héros contre les monstres et les brigands : dans l'intérieur, le sujet ancien et classique dès le VI[e] siècle, le combat contre le Minotaure ; sur les revers, le châtiment de Kerkyon, de Skiron, de Sinis, et la chasse du sanglier de Crommyon ; deux femmes animent ces scènes et en varient la monotonie, la Nymphe Phæa, qui séjournait à Crommyon, et la déesse Athéna qui assiste son protégé dans ses travaux. C'est encore une trilogie fortement nouée. Mais l'exécution, il faut l'avouer, est très inférieure à celle de la coupe peinte par Euphronios. Elle est correcte et un peu banale. On y remarquera cependant un certain désir d'exprimer le paysage, un souci du décor extérieur qui se traduit par un palmier ou des arbrisseaux placés dans le champ, par un tronc d'arbre sur lequel est jeté un vêtement. C'est une note rare chez les peintres grecs ; elle est bonne à signaler.

Nous passerons un peu plus rapidement sur les peintures du canthare de Bruxelles, dont nous avons remarqué l'importance comme vase façonné par Douris lui-même (fig. 1). Les figures représentées, *Hercule combattant les Amazones*, reproduisent un type ancien, datant de près d'un siècle, et y ajoutent la beauté d'un style net et précis, d'une exécution admirablement sûre.

Les sujets traités sur une autre coupe du Louvre, le *Rapt de Thétis par Pélée*, ne sont pas neufs non plus. Mais le mérite de Douris est d'y avoir rajeuni adroitement un vieux thème, connu par des vases corinthiens et des vases attiques du VIe siècle. On peut voir dans notre musée le même tableau exécuté tour à tour par un peintre corinthien, par un peintre attique travaillant en figures noires, enfin par Douris : il est curieux de suivre les progrès de la composition, du groupement des personnages, des attitudes, du trait lui-même. On y perçoit les mêmes différences qu'entre une Vierge de Cimabuë et celle d'un Lippi. Les formes symétriques, les contours raides et anguleux, les physionomies rigides ont fait place à la vie, aux caresses souples du pinceau. En même temps, la filiation intime de ces œuvres successives nous apparaît éclatante : le lien n'a jamais été rompu avec le passé ; le fond est resté le même et le progrès consiste dans le mouvement intérieur qui s'est communiqué à chaque détail du sujet.

Douris a étendu la composition et lié les deux revers de la coupe : sur l'un, le héros saisit la déesse qui, sous son étreinte, se débat et appelle à son aide l'art magique des métamorphoses. Celles-ci sont encore rendues avec toute la naïveté de l'art primitif ; pour dire que Thétis se change en lion, puis en serpent, l'artiste a dessiné d'un côté un lionceau qui, perché sur l'épaule de la déesse, déchire à belles dents le bras de son ravisseur, de l'autre un serpent qui gonfle ses anneaux enroulés et darde





FIG. 16. — QUERELLE D'AJAX ET D'ULYSSE, VOTE DES CHEFS GRECS.
(Coupe de Douris, au Musée de Vienne.)

contre lui une gueule menaçante. Effrayées par cette audacieuse attaque, les Néréides, compagnes de Thétis, s'enfuient, et c'est pour le peintre une occasion de nous montrer sous des aspects divers et gracieux des jeunes filles courant; les bras s'agitent dans des gestes encore anguleux; les jambes et les pieds nus sortent des draperies et accusent la souplesse un peu maigre de ces jeunes adolescentes. C'est en même temps une façon adroite d'enchaîner la composition; en effet, sur l'autre revers, on voit encore d'autres Nymphes qui courent et qui viennent annoncer l'attentat au dieu Nérée et à sa femme Doris; tous deux trônent sur des sièges ornés, avec la majesté olympienne d'un Jupiter et d'une Junon (fig. 13). Toute la beauté du groupe fameux de la frise des Panathénées réside déjà dans leurs mouvements et dans leur attitude.

Pour orner l'intérieur, malheureusement très mutilé et restauré, l'artiste n'a pas déployé moins d'ingéniosité. Il a pris un motif mis à la mode par les peintres de figures rouges et devenu très banal: la libation. Mais au lieu de l'appliquer à la scène connue du soldat partant en campagne et recevant de la main d'une femme la coupe pleine, il a grandi le sujet et nous montre le dieu Poseidon assis, recevant le vase à libation des mains d'une déesse, probablement de sa femme Amphitrite. Ainsi, la trilogie synthétique domine encore toute cette composition : dans la partie haute du vase trône le dieu des mers avec son épouse; dans les par-

ties basses s'agite le petit drame qui a aussi le rivage de la mer pour théâtre et des divinités marines pour acteurs. Partout on retrouve l'intelligente adresse du Grec et l'art aisé avec lequel il améliore ce qu'il touche. Tout a-t-il été l'œuvre personnelle de Douris? ou bien une grande part du mérite revient-elle au modèle qu'il suivait et qu'il arrangeait? La question reste toujours ouverte. Mais, comme nous possédons une coupe du potier Hiéron (on a voulu y voir une autre œuvre de Douris lui-même), une du peintre Peithinos et nombre de vases anonymes qui répètent sous une forme analogue les détails du *Rapt de Thétis*, nous inclinons comme tout à l'heure vers la seconde hypothèse. Combien de sanctuaires, consacrés aux divinités de la mer, devaient en Grèce contenir des peintures ou des reliefs de ce genre!

La diversité des modèles est, en somme, ce qui explique le mieux la variété des styles chez les peintres de vases. Aucun céramiste, nous l'avons dit, n'est plus curieux à étudier à cet égard que Douris. Si l'on veut, d'un seul coup d'œil, juger de sa souplesse souvent déconcertante, il suffira d'examiner, parmi ses œuvres mythologiques, le tableau peint sur le grand récipient à vin que possède le Musée Britannique (fig. 14). Le choix du sujet, le *Thiase bachique*, répété à satiété sur les amphores à figures noires du VIe siècle, semblait vouer l'entreprise à la banalité, et voilà que l'artiste nous met en présence d'un des plus spirituels croquis que l'art grec nous ait laissés. Douris s'y montre audacieux, amusant, libre jusqu'à l'indécence, et



FIG. 17. — ULYSSE REMETTANT A NÉOPTOLEME LES ARMES D'ACHILLE.
(Intérieur de la coupe précédente.)

l'on se demande comment le même pinceau, qui a tracé beaucoup de tableautins un peu froids dans leur symétrie, a su s'animer au point de trouver ces poses funambulesques de bêtes déchaînées. Ce sont des *Silènes jouant et dansant*. Groupés en file, comme des saltimbanques sur leurs tréteaux, ils se livrent à de frénétiques ébats sous la présidence d'une sorte de héraut costumé en Hermès, pétase en tête et caducée à la main : l'un se met la tête en bas pour boire dans une coupe placée par terre ; un second, couché à la renverse, reçoit le contenu d'une outre et d'une aiguière à vin que lui versent ensemble dans la bouche deux de ses camarades ; d'autres jonglent de burlesque façon avec des canthares ou dansent sur un seul pied, essayant d'atteindre en se penchant une coupe pleine. Nous ne pouvons reproduire qu'en partie cette parade dont plusieurs détails, qui n'effarouchaient point les Grecs et plaisaient aux spectateurs d'Aristophane, offusqueraient notre pudeur. Mais, même mutilée, elle suffit à montrer la gaîté débridée et les drôleries que se permettait le décorateur grec. Par là encore il ressemble au dessinateur japonais, amoureux des clowneries et des gestes disloqués. Ceux qui n'aiment à se figurer l'art grec que sous un aspect grave et moralisateur doivent en prendre leur parti : l'art grec a tout connu et tout osé, les œuvres qu'on met aux murs des écoles pour épurer l'âme et celles qui courent sous le manteau. Le même pinceau a dessiné l'émouvante image d'*Eos et Memnon* et cette espèce de « kermesse » païenne.

Nul ne devait s'en étonner à Athènes. Nous avons hiérarchisé et parqué les artistes dans leurs spécialités. Nous n'admettons pas qu'un peintre « sérieux » fasse rire et nous avons nos caricaturistes professionnels. Pourtant Léonard de Vinci ne dédaignait pas de s'exercer à faire des grotesques. Ni la peinture ni la sculpture antiques n'ont eu peur du laid et du comique. Mais elles leur ont donné une signification. Elles ne font pas rire pour faire rire. Elles ne font pas peur pour faire peur. Ces éléments importants de la vie réelle ont une valeur symbolique et allégorique. Une tête de Méduse est comme une survivance des monstres disparus qui ont épouvanté l'homme, quand il a cherché à créer son empire sur la terre. L'Hydre de Lerne est, sur les plus anciens vases, un poulpe gigantesque qui étreint Hercule et Iolaos, comme la pieuvre des *Travailleurs de la mer* enlace Gilliatt. Le masque grimaçant du Satyre est l'héritage d'une très vieille humanité, transformée par l'art. Il ne serait pas difficile de prouver, documents en mains, que les grands singes anthropoïdes, entrevus par les Phéniciens dans leurs explorations d'Afrique, et dessinés par eux sur leurs coupes de métal du VIIe siècle, ont fourni aux artistes ioniens, en le combinant avec le Bès des Égyptiens, le prototype du Silène poilu et velu, à face camuse, qu'on voit sur certains sarcophages de Clazomène. C'est ce que j'admire dans les *Silènes* de Douris. L'adroite pointe sèche de l'artiste, en les esquissant sur l'argile, leur a gardé leur agilité simiesque, leur physionomie de gorilles en gaîté, la détente



FIG. 18. — ACHILLE TUANT LE JEUNE TROÏLOS.
(Coupe d'Euphronios, au Musée de Pérouse.)

nerveuse et souple des membres où l'on reconnaît la bête vigoureuse sous l'apparence humaine. Je ne connais qu'un artiste qui ait rendu avec le même bonheur cette allure animale et bondissante du Silène : l'auteur d'une coupe faite dans l'atelier du potier Brygos et sans doute inspirée par quelque drame satyrique, où la déesse Héra et sa suivante Iris se trouvent fort en peine, en tombant au milieu de cette troupe aux instincts dangereux : heureusement pour elles, Hermès avec ses belles paroles, Hercule avec sa massue parviennent à contenir les indiscrets et irrespectueux compagnons (fig. 15).

Terminons cette revue des sujets mythologiques par une coupe du musée de Vienne où l'on voit la *Dispute des armes d'Achille* (fig. 16 et 17). Elle nous fournira l'occasion d'étudier chez Douris les sujets dramatiques, issus de l'épopée et recueillis par les auteurs tragiques. On sait comment plus tard, dans l'*Ajax Porte-fouet*, Sophocle a présenté l'issue fatale de la querelle survenue entre Ulysse et Ajax pour la possession des armes divines que Thétis avait données à son fils Achille. Cette aventure était un thème familier que la peinture céramique avait déjà traité durant le VIe siècle. A quelle œuvre, à quel genre de production Douris avait-il demandé une inspiration? Nous l'ignorerons sans doute toujours. Je voudrais seulement montrer par cet exemple dans quelle mesure le théâtre grec a pu influencer la composition et le style même des vases peints.

Plusieurs vases à figures noires, dont quelques-uns

sont au Louvre, représentent la *Querelle*, les deux héros aux prises et fonçant l'un sur l'autre avec fureur, tandis qu'Agamemnon et les autres Grecs s'efforcent de les séparer. Ce motif fondamental n'a pas été perdu pour Douris qui l'a utilisé pour un des revers de sa coupe (fig. 16). Mais il y ajoute, d'après sa fantaisie ou d'après des modèles que nous ne connaissons pas, deux autres épisodes : 1° sur l'autre revers, le *Vote des chefs grecs*, qui apportent chacun leur bulletin sous forme de petit caillou déposé sur un autel en présence de la déesse Athéna et qui donnent la victoire à Ulysse (fig. 16) ; 2° dans l'intérieur, *Ulysse et Néoptolème*, tableau qui forme comme le dénouement héroïque du drame, et où le vainqueur, renonçant à garder pour lui ces armes glorieuses, les remet généreusement au fils d'Achille, afin qu'il les porte à son tour et consomme la ruine des Troyens (fig. 17). Ainsi la formule de composition, chère à Douris, aboutit encore ici à une trilogie. Ce sont les trois actes d'une tragédie que dominent le souvenir d'Achille et l'épopée de la guerre de Troie.

On ne peut se soustraire à la pensée que le théâtre grec, tel que l'ont conçu Eschyle et ses prédécesseurs immédiats, n'est sans doute pas étranger à cet arrangement dont nous retrouvons tant d'exemples, non seulement chez Douris, mais chez tous ses émules, dans la période voisine des guerres médiques.

Sans doute il serait absurde de chercher ici une imitation exacte de quelque pièce contemporaine, et l'on ne

saurait trop insister sur ce point. L'absence des costumes et des accessoires de théâtre, si particuliers et si expressifs dans leur convention, est un indice que le peintre n'a pas du tout songé à reporter tout vif sur l'argile un spectacle auquel il venait d'assister. Plus tard, les vases grecs de l'Italie méridionale traduiront librement des scènes de tragédies ; mais, à cette époque ancienne, nous n'en avons aucun exemple. La composition dépend du théâtre, comme tout à l'heure, dans la coupe d'*Eos et Memnon*, elle dépendait d'Homère. C'est une impression générale qui a frappé l'esprit de l'artiste et qui l'aide à mieux agencer ses sujets. M. Carl Robert a très bien dit que les vases du VIe siècle ont l'allure *épique*, qu'ils bavardent et racontent en détail comme les vieux aèdes. Ceux du groupe de Douris ont l'allure *dramatique* ; ils prennent l'habitude de frapper les yeux par des groupements synthétiques que nous appelons précisément en langage de théâtre « des tableaux », et qui résument toute une scène. Je noterai encore chez Douris, comme chez ses contemporains, des attitudes de personnages qu'on peut appeler « scéniques ». C'est, dans le tableau du *Vote* (fig. 16), d'un côté Ulysse, les mains levées, à la fois étonné et ravi de voir grossir l'amas de petites pierres qui représentent les votes en sa faveur, et de l'autre côté Ajax, relégué à l'angle droit de la scène : seul et abandonné, sentant la défaite inévitable, il couvre sa tête de son manteau pour cacher sa honte ; figure dramatique qui fait penser à la création souvent citée de Timanthe,

Agamemnon voilant sa face par ne pas voir le sacrifice de sa fille Iphigénie. Je pourrais encore signaler, d'après des vases du Louvre, de très beaux exemples d'Achille retiré sous sa tente, sombre et désespéré. Qui donc a pu donner à ces personnages ce beau souffle tragique? Qui a créé ces poses d'une éloquence muette, sinon le drame grec lui-même? Ne savons-nous pas qu'un des grands effets du théâtre d'Eschyle était précisément d'avoir mis sur la scène une Niobé immobile, un Achille farouche, ne répondant que par un silence implacable aux ambassadeurs d'Agamemnon?

Souvenirs d'épopées et souvenirs de drames, voilà de quoi est faite la poésie des meilleures compositions de Douris. Qu'il les ait trouvées lui-même ou qu'elles lui aient été suggérées, peu importe : c'est toujours le fond même de la peinture grecque qui se dévoile à nos yeux, avec son esprit de libre indépendance et d'intelligente adaptation. Tout profite à l'artiste. Venues des récitations épiques, des strophes lyriques, du théâtre, toutes ces images flottantes prennent corps et se fixent sous son pinceau en silhouettes définitives qui, à leur tour, hanteront l'imagination d'autres artistes et guideront leur main. Enfantement fécond qui propage en tous lieux les créations de l'art et unit toutes les classes du peuple athénien dans une sorte de laborieuse fraternité.

B. — *Sujets guerriers.*

Les scènes de combats étaient depuis trois siècles le thème classique de la décoration industrielle. Comme chez tous les peuples primitifs, la guerre a été d'abord la grande occupation des Grecs et, par suite, une des sources principales de l'art. Les vases du Dipylon, dont les parois sont couvertes de guerriers, de chars, de bateaux, de morts et de blessés, ou de pompeuses funérailles, sont contemporains de l'*Iliade*. Du VIIIe au Ve siècle, le sujet guerrier a été répété à satiété dans toute la céramique à figures noires. Quel parti Douris va-t-il en tirer ?

Sept coupes, portant vingt tableaux, sont consacrées à ce genre. La plupart obéissent aux règles de composition symétrique que nous avons observées dans les combats de Ménélas et Pâris, d'Ajax et Hector, sur la coupe de *Memnon*. La réalité et la tradition s'unissaient pour imposer à ce sujet l'aspect d'un simple duel, encadré entre des personnages secondaires : un blessé jeté entre les deux combattants sert parfois de prétexte au combat et, en même temps, de point central au groupement. Ce schéma primitif, usité chez les Corinthiens, se retrouve encore dans plusieurs tableaux de Douris. Il est clair qu'il ne s'est pas mis en frais d'invention et qu'il reproduit un motif connu. On en peut dire autant du combat envisagé sous forme de mêlée : cinq hoplites sont engagés dans une lutte d'allure ordonnée et tranquille, où les

combattants, ordinairement appariés deux à deux, déploient leur vigueur en des attitudes de duellistes bien disciplinés. Ce n'est qu'une variante du précédent motif. Ces œuvres ne nous apprennent rien de nouveau sur l'art de Douris et ne valent que par la maîtrise minutieuse de son pinceau. Son esprit ingénieux se retrouve ailleurs : dans les scènes d'armement et dans les combats de Grecs contre Perses.

L'armement est une variante de la vie militaire. Au lieu de montrer le combat engagé, le peintre nous fait assister aux préparatifs de la lutte. L'auteur d'une coupe exécutée dans l'atelier d'Euphronios en a tiré un effet puissant : Achille, en embuscade, a surpris le plus jeune fils de Priam, Troïlos, venant puiser de l'eau à la fontaine ; à travers la plaine, il le poursuit, fuyant sur son char. L'alarme est donnée, et l'on voit les Troyens s'armer en hâte pour courir au secours de l'enfant royal. Mais ils partent trop tard et, dans un autre tableau, nous voyons le forfait déjà consommé ; sans pitié pour l'âge ni les cris de la victime, le héros lui tranche la tête sur l'autel même d'Apollon où il s'est réfugié (fig. 18).

Les conceptions de Douris ne sont pas aussi dramatiques. Le décor de la coupe de Vienne, qui peut passer pour le chef-d'œuvre du genre, nous fait pénétrer, en quelque sorte, dans l'intérieur d'un campement grec, à l'heure où chacun s'équipe pour la manœuvre ou pour le combat (fig. 19). C'est d'une observation moyenne, un peu bourgeoise, mais spirituelle par le réalisme des petits détails pratiques.



FIG. 19. — ARMEMENT DE GUERRIERS.
(Coupe de Douris, au Musée de Vienne.)

Dans l'intérieur, la scène classique de la libation : le soldat prie les dieux avant de partir ; une femme lui apporte du vin qu'elle verse dans la phiale de sacrifice. Sur les revers, un campement : l'alarme a été donnée ; chacun, en grande hâte, s'équipe et saisit ses armes, qui son épée, qui sa lance ou son casque. Il s'agissait de varier l'uniformité du sujet. Le peintre y a réussi en introduisant quelques figures de vieillards ou d'hommes barbus qui assistent au départ et encouragent les éphèbes ; une femme apporte un bouclier et une épée. Rien de plus vivant que les physionomies et les gestes des jeunes gens s'armant ; l'un essaye son épée et la tire à moitié du fourreau ; un autre assujettit sur sa tête la bandelette qui serre ses cheveux, afin de mieux enfoncer son casque ; son camarade, d'un geste coquet, retrousse sa manche gauche et le bas de sa tunique. Ailleurs (fig. 19), l'hoplite déjà casqué achève d'ajuster ses cnémides à ses jambes ; un autre endosse sa cuirasse ; un troisième suspend l'épée à son côté et passe sur son épaule le baudrier qui la soutient ; un quatrième fait un geste de désespoir comique en constatant qu'il a oublié de mettre un cimier à son casque ; enfin le dernier relève et noue ses cheveux trop longs. Ce sont des croquis pris sur le vif et comme un carnet d'artiste qui a suivi des troupes en manœuvre. Le genre que nous appelons la « peinture militaire », sous sa forme familière et pittoresque, date des Grecs.

Le style de cette coupe est ancien et remonte à la première phase de la carrière de Douris. On a fait remar-

quer que, trouvée en même temps et au même endroit que l'autre coupe de Vienne (fig. 16), représentant la *Dispute d'Ajax et d'Ulysse*, signée du même nom de peintre, façonnée par le même potier Python, elle offre pourtant une facture complètement différente. Ici un style encore archaïque, des têtes fortes, des corps un peu trapus, des draperies à plis réguliers et symétriques, une minutie extrême dans les détails ; là des proportions inverses, des corps allongés avec des têtes petites, des vêtements plus onduleux, une exécution plus large et moins soucieuse des accessoires. Si les deux vases ne portaient pas le nom de Douris, personne n'aurait l'idée de les attribuer au même auteur. Cette comparaison permet d'apprécier la nature des transformations compatibles avec le métier de céramiste grec. Ce n'est pas un industriel qui se fige dans la routine de procédés uniformes. C'est un artiste qui s'instruit sans cesse, qui réfléchit et qui change. Il y a eu, comme l'a bien montré M. Hartwig, une « première » et une « seconde manière » chez Douris, tout comme de nos jours chez Corot ou Fantin-Latour.

C'était une autre façon de rajeunir les sujets guerriers que d'y introduire les souvenirs glorieux de l'invasion perse, récemment repoussée par les Grecs. A notre grand étonnement, les allusions directes et précises aux guerres médiques sont rares sur les monuments. C'est un trait caractéristique de l'idéalisme où se plaît l'art du ve siècle. Tout ce qui est anecdotique et contingent, tout ce qui

constitue la trame des faits matériels le retient peu. Il craint aussi d'irriter les dieux en exaltant la grandeur d'Athènes, et c'est pourquoi il procède de préférence par allégorie et par symbole. Le *Trésor des Athéniens*, élevé à Delphes avec la dîme de Marathon, glorifie les exploits d'Hercule et de Thésée. Les frontons du temple d'Égine, exécutés probablement après Salamine, montrent les Troyens vaincus par les héros homériques. Un simulacre du cheval de Troie s'éleva sur le plateau de l'Acropole d'Athènes et sur les pentes de Delphes, pour célébrer le second triomphe de la Grèce sur l'Asie. La peinture industrielle se conforme à ces principes. Les sujets guerriers s'y présentent sous la forme fréquente de combats entre Grecs et Asiatiques, sans qu'on puisse y voir autre chose que des allusions à l'épopée; ou bien c'est la lutte d'Hercule contre les Amazones (fig. 1), qui rappellera les exploits des ancètres contre les populations barbares.

On peut donc dire que Douris fit preuve d'originalité en abordant franchement l'actualité : une coupe du Louvre, malheureusement très endommagée et restaurée, montre dans l'intérieur un hoplite frappant de son glaive un soldat barbare renversé, qui tient un étendard à double fanion de forme carrée (fig. 20). Cet accessoire typique ne peut laisser de doute sur le caractère réel du tableau. On n'aurait pas mis un drapeau entre les mains d'un Troyen. Il est bien vraisemblable que les vainqueurs de Marathon avaient ramassé sur le champ de bataille,

avec le butin, des étendards perses et que nous avons ici la reproduction d'un trophée de ce genre. Je considère donc le croquis de Douris comme un précieux document sur l'armée commandée par Datis et Artapherne en 490; car ce vase ne pourrait pas être placé après 480, c'est-à-dire après la seconde invasion conduite par Xerxès en personne. Quelques autres vases, attribués au peintre Onésimos, représentent des combats de Grecs contre des Asiatiques à cheval, sous une forme réaliste où l'on pourrait voir aussi une copie de la réalité. Enfin, on a reconnu des Grecs et des Perses combattant dans la frise sculptée qui orne un des côtés du petit temple de la Niké Aptère, sur l'Acropole. Ce sont là de rares allusions au plus grand événement militaire du siècle. On imagine aisément ce qu'il eût produit dans l'art moderne. Gardons-nous cependant d'accorder à Douris un mérite d'initiative exagéré et n'oublions pas que, parmi les œuvres perdues de la peinture grecque, on cite un tableau, exécuté par Mandroclès, lors de l'expédition de Darius en Scythie, *le Passage du Bosphore*, et, à Athènes, une *Bataille de Marathon*, attribuée à Panainos, où l'on voyait Miltiade et les principaux généraux grecs repousser les phalanges asiatiques. Douris et Onésimos ne manquaient donc pas de modèles pour les guider dans cette voie. Le prix de leurs ouvrages est surtout dans l'heureuse fortune qui nous les a conservés et qui nous rend, sinon la lettre, du moins l'esprit de la peinture consacrée à l'histoire contemporaine.

C. — *Sujets familiers.*

Ici encore il convient de faire deux parts dans la production de Douris : tantôt il a, comme tous les fabricants, utilisé de vieux sujets en les modifiant à peine ; tantôt il a mis en circulation des motifs inédits et cherché des nouveautés. Ce sont ces dernières qui, naturellement, retiendront surtout notre attention.

Une remarque générale s'impose d'abord : l'œuvre de Douris, telle que nous la connaissons actuellement, accuse une prédilection marquée pour les sujets réels. Sur ses quatre-vingts tableaux, nous en comptons dix-sept consacrés à des sujets mythiques, vingt-deux à la vie militaire, quarante et un à des scènes familières ; la proportion en faveur de la vie contemporaine est de plus des trois quarts. Comparons avec les produits signés dans l'atelier d'Euphronios (quinze sujets mythiques, deux guerriers, huit familiers), dans l'atelier de Brygos (dix-sept mythiques, un guerrier, six familiers) : on constate que chez les deux plus importants émules de Douris la proportion est renversée. Par conséquent, nous pouvons noter chez lui ce trait de caractère, qui lui est commun avec un autre grand fabricant, Hiéron (vingt-trois mythiques, trente et un familiers). Tous deux préparent l'avènement du tableau de genre qui régnera en maître dans la seconde partie du ve siècle et qui fera de la femme et de l'enfant le sujet préféré des peintres.

Parmi ces sujets, les plus fréquents sont les scènes de palestre (fig. 6). Des éphèbes luttent, courent, sautent avec des haltères en main, lancent le disque; les paidotribes ou professeurs de gymnastique, baguette en main, prêts à fouailler les paresseux ou à réprimer les brutalités, surveillent ces ébats. Parfois une colonnette, une vasque destinée aux ablutions, une pioche ou un javelot jetés dans le champ indiquent où la scène se passe. C'est là seulement ce que le dessinateur grec se permet comme décor extérieur. Tout entier à l'homme, à l'étude des mouvements et des formes vivantes, il ne cherche pas comme nous à prêter du sentiment aux choses qui l'entourent. Le paysage, qui nous émeut, le laisse indifférent. Mais quelle science du corps humain et quel amour du contour et de la ligne! Son pinceau court agile et délié sur l'argile, semant les traits ténus, simplifiant les musculatures et n'y marquant que l'essentiel, brisant ou étalant les longs plis des étoffes, faisant saillir les échines souples, dessinant les mains nerveuses, les profils graves au menton fort, à la lèvre grasse. Il s'acharne aux difficultés dont l'archaïsme n'a pas encore triomphé, aux raccourcis, aux poses de trois quarts dont un grand peintre de la fin du VIe siècle, Cimon de Cléonées, avait démontré la puissance. Il s'attaque encore à un autre problème, qui est la structure de l'œil, essayant de modifier l'éternelle et gauche convention des anciens temps, l'œil de face dans une figure de profil; il essaie diverses formes, rondes, triangulaires, ouvertes d'un côté. On sent sous



FIG. 20. — HOPLITE GREC ET PORTE-ÉTENDARD PERSE.
(Coupe de Douris, au Musée du Louvre.)

ses doigts naître la solution qui sera désormais celle de tous les dessinateurs. Voilà ce que suggère l'étude de ces jolis tableaux, où Douris n'a pas beaucoup inventé, car toute l'école qui l'a précédé, celle d'Epictétos, de Paidikos et de Chachrylion, offre des études du même genre, mais où il déploie un constant souci de perfectionner les formes.

On observe aussi chez lui une façon ingénieuse et économique de dessiner plusieurs personnages au moyen d'un petit nombre de modèles. Dans ses scènes de palestre, les figures sont souvent au nombre de dix ou douze : en réalité, il n'y a que deux modèles, un homme barbu et un éphèbe, qu'on voit sous des aspects divers. Beaucoup de contemporains usent du même artifice. On y saisit la preuve que dans ces épisodes, le peintre a usé plus souvent qu'ailleurs du modèle vivant : c'est un camarade, un apprenti qui a posé et qu'on a retourné sous toutes les faces. Il en résulte que la composition est plus lâche, plus banale que dans les tableaux mythiques, inspirés par des modèles supérieurs.

Nulle part cette impuissance à grouper les personnages dans les scènes familières ne se marque mieux que dans une coupe du Louvre, toute pleine cependant de détails humoristiques et de jolies silhouettes. Quoi de plus gracieux que la figure de l'*Éphèbe au lièvre* (fig. 21) ? Assis sur un tabouret et s'appuyant sur une canne, il considère avec tendresse le léger animal que les Athéniens aimaient à apprivoiser et qui rôdait dans les maisons, comme les chats chez nous. C'était en même temps un

symbole amoureux, et l'on voit souvent, sur les peintures céramiques, de graves personnages s'avancer, tenant par les oreilles ce cadeau frétillant qu'ils offrent à de jeunes garçons. Le *Banquet* de Platon nous renseigne suffisamment sur ce trait bien connu des mœurs grecques. Douris fait de fréquentes allusions aux rencontres et entretiens qui mettaient en tête à tête ces amis d'âge inégal. Sur le pourtour de l'intérieur, encadrant l'*Éphèbe au lièvre* comme un médaillon central, court une zone qui comprend dix fois le même groupe, répété à peu près sous la même forme : un homme barbu, appuyé sur sa canne, paraît adresser d'amicales paroles à un jeune garçon assis devant lui, l'un tenant une lyre, l'autre un lièvre, d'autres frileusement enveloppés dans leur manteau. Des sujets analogues ornent les deux revers. On compte en tout trente-trois personnages; en réalité, il n'y a que deux acteurs d'une même scène. C'est comme une métope à deux figures qu'on aurait constamment reportée, avec quelques variantes, sur toutes les parties libres du vase. Chaque groupe, dans le détail, est d'une exécution pleine de saveur et d'esprit ; mais la composition n'existe pas.

C'est encore le défaut qu'offre la coupe du musée de Berlin, qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de Douris dans le genre familier, l'*Intérieur d'école* (fig. 22). Mais le sujet est pour nous si intéressant, il éclaire d'un jour si vif la vie des écoliers grecs qu'on ne songe plus aux imperfections ni à la froideur systématique des groupements. Ici encore, Douris se montre original et



FIG. 21. — ÉPHÈBE ASSIS, TENANT UN LIÈVRE.
(Coupe de Douris, au Musée du Louvre.)

initiateur fécond. Laissant de côté les représentations cent fois répétées de la palestre et des exercices gymnastiques, il nous emmène dans l'intérieur du gymnase, là où les maîtres de musique et les grammairiens donnent leurs leçons : sur un des revers, leçon de récitation et leçon de lyre ; sur l'autre, leçon d'écriture et leçon de flûte. Dans l'intérieur, une simple figure d'éphèbe nu, rattachant sa sandale, nous fait voir le jeune garçon, délivré de sa tâche et se préparant à aller jouer. C'est une sobre et charmante peinture, nous dirions aujourd'hui un « instantané » d'un coin de vie qui nous attire tout spécialement. Comment élevait-on la jeunesse à Athènes? On a écrit là-dessus de gros livres. Comme l'a montré M. Paul Girard dans son *Education athénienne*, la coupe de Douris nous renseigne encore mieux que les textes. On y voit l'importance de l'enseignement musical chez les Grecs. Le mot « musique » exprimait l'éducation entière, études littéraires et études de chant ou d'instruments. La musique marchait de pair avec les lettres et la gymnastique. Platon allait jusqu'à dire que cet art, pénétrant par le chant jusqu'à l'âme, inspirait le goût de la vertu. Il rejetait certains modes ioniens ou lydiens, comme amollissants et voluptueux. Il faut songer que le plus souvent, comme on le voit sur la coupe de Berlin, la musique était surtout faite pour accompagner le chant et que les paroles importaient plus que la mélodie : prières, invocations, chansons de guerre, sentences morales, tout contribuait à faire de la musique un instrument puissant d'éducation,

et l'on s'explique le mot en apparence paradoxal du vieux Damon, disant qu'on ne pouvait changer les règles de la musique sans ébranler l'État lui-même.

La coupe de Douris répond bien à ces préoccupations. La littérature y est représentée d'un côté par un rouleau écrit que tient le maître de déclamation et où se lit le commencement d'un poème épique que l'élève doit réciter (fig. 22), de l'autre par une page d'écriture que trace un jeune maître, tandis que l'écolier debout s'apprête à recevoir le modèle à recopier. Pendant ce temps, assis sur des tabourets, les précepteurs des jeunes gens attendent que la leçon soit terminée pour les ramener à la maison. Aucun artiste ancien ne nous a mieux fait pénétrer dans l'intimité de la vie athénienne. Ce que nous appelons « la peinture de genre » est né. C'est la dernière et peut-être la plus féconde création que nous présente l'œuvre de Douris. Elle nous permet d'admirer encore la souplesse d'un talent qui, parti des sujets religieux et héroïques, exécutés dans le style sévère de l'*Eos et Memnon*, arrive aux gracieuses et spirituelles compositions de l'*Ephèbe au lièvre* et de l'*Intérieur d'école*.

On peut encore placer à côté de ces tableaux un amusant croquis de l'atelier d'Euphronios, qui montre le maître d'écriture penché sur sa chaise, dans un mouvement de véhémente apostrophe, l'index levé et menaçant, comme s'il grondait la marmaille confiée à ses soins (fig. 23).



FIG. 22. — INTÉRIEUR D'ÉCOLE.
(Coupe de Douris, au Musée de Berlin)

VI

CONCLUSION.

Si nous avons réussi à rendre la physionomie assez complexe de Douris, nous espérons en avoir nettement marqué le double caractère. Son talent et son originalité ne s'élèvent pas au-dessus des conditions imposées au monde industriel. On aurait tort de lui attribuer aucun génie. Mais il emprunte sa valeur, d'une part à la disparition de la grande peinture, d'autre part aux qualités natives de la race grecque, qui jusque dans les œuvres populaires a mis de la liberté et de la beauté. L'archéologue danois Julius Lange dit que nous apprécions la peinture grecque d'après les vases, comme nous pourrions juger la lumière du soleil d'après celle que reflète la lune. Mais si l'art industriel est inférieur à ce point aux chefs-d'œuvre perdus, n'oublions pas qu'il est plus près du peuple dont il exprime avec force les pensées. Ainsi les sculptures des imagiers anonymes qui ont décoré nos cathédrales nous révèlent l'âme française du moyen âge encore mieux que les ouvrages des grands artistes.

Avec ces milliers d'esquisses sur une frêle argile, nous pouvons retracer l'évolution qui a duré quatre ou cinq siècles et qui a engendré le dessin tel qu'on le pratique chez tous les peuples modernes. En effet, après de longs efforts, ce sont les Grecs qui ont brisé les conventions

tyranniques auxquelles s'étaient pliés les artistes en Égypte, en Chaldée, en Assyrie. Ils ont renoncé à désarticuler l'être humain, sous prétexte de le montrer sous des aspects anatomiquement vrais. Ils ont substitué à la réalité factice du corps, dessiné partie par partie, la silhouette vivante, saisie dans la rapidité du mouvement, reproduite avec ses inégalités de formes et ses dissymétries. Ce fut la victoire de l'art sur la science. On s'habitua à des trois quarts, à des perspectives, à des parties supprimées ou à demi cachées; on en vint à considérer la nature, non telle qu'elle est, mais telle qu'on la voit. L'orientation de l'art en fut changée complètement.

L'invention du raccourci et celle du modelé par les ombres appartiennent aux Grecs. Elles ont eu sur le monde romain et ensuite sur le monde moderne une portée considérable. On peut assimiler ces découvertes à celles qui en physique ou en chimie renouvellent le domaine scientifique. On aurait tort de croire que le savant seul est capable d'inventions dont l'humanité entière est appelée à jouir. En art les mêmes répercussions se produisent et la solidarité, qui unit le passé au présent, n'y est pas moins puissante. Entre une fresque égyptienne et un tableau à l'huile de Van Eyck, il n'y a guère que des différences de conceptions et de procédés. Entre un dessin de Douris et la *Stratonice* d'Ingres, on perçoit surtout des ressemblances et comme une sorte de fraternité.

Les dessins de Douris nous font comprendre encore autre chose. La peinture grecque de cette époque s'est



FIG. 23. — MAÎTRE D'ECOLE.
(Coupe du Musée de Berlin.

mise au service d'une cause que tout le ve siècle a soutenue avec une passion convaincue : l'homme est le but des arts plastiques. Après les admirables créations que les Crétois et les Mycéniens avaient tirées du monde végétal, de la flore et de la faune marines, après les pittoresques études d'oiseaux et de fauves que les Ioniens avaient transmises aux potiers corinthiens et attiques, nous voyons la peinture grecque éliminer peu à peu tout ce décor pour se consacrer exclusivement à la représentation humaine. Rien ne la détourne de cette voie. Qu'il s'agisse des dieux et des déesses, des héros ou bien des bourgeois, c'est toujours le corps humain sous toutes ses faces, dans toutes ses attitudes, nobles et familières, que le dessinateur observe. Nulle part on n'a vu pareille absorption de l'imagination artistique. Plus tard, après Alexandre, les Grecs eux-mêmes y apportèrent quelque tempérament et songèrent davantage à la nature extérieure. Mais, pendant le siècle de Périclès, le cadre où s'enferma volontairement la pensée grecque demeura rigide. Ce fut, suivant l'expression de Victor Bérard, un jardin d'humanité dont l'homme était la plus belle plante. Nous devons à ce parti pris quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre dont l'humanité s'honore. Ceux de la sculpture sont célèbres en tous lieux. Ceux de la peinture n'étaient pas moins dignes d'admiration, mais nous n'avons plus que les dessins de vases pour en juger. Le *Thésée domptant le taureau* de la coupe d'Euphronios (fig. 12), le *Memnon* de Douris (fig. 8) ou le *Zeus enlevant une femme* sur une coupe anonyme

du Louvre qui lui est attribuée (fig. 24), l'*Aphrodite au Cygne* (fig. 7) d'un artiste un peu plus récent, souffrent la comparaison avec les plus belles esquisses de la Renaissance. Jamais la beauté du corps humain en action n'a été rendue avec plus de joie sincère. Là encore les Grecs ont préparé la voie aux modernes, en enseignant la dignité de l'homme, en le montrant plus important et plus nécessaire à l'art que tout autre élément. Ce n'est plus la nature qui domine et écrase de sa masse l'humanité ignorante d'elle-même. C'est au contraire la pensée humaine qui se projette sur le monde extérieur et qui en prend possession.

Voilà pourquoi nous admirons l'antiquité et pourquoi un dessin de Douris nous dit beaucoup de choses. Sans doute Douris n'y est pour rien. Il ne s'en doutait pas; il ne l'a pas fait exprès. Il a été l'instrument inconscient d'un grand peuple et d'une grande révolution. C'est ce qu'il y a d'admirable dans les œuvres du passé. Le temps seul fait voir ce qu'elles contenaient de beau et de fécond, même à l'insu de leurs auteurs. La force créatrice qui les anime est en dehors de l'individu; elle jaillit du plus profond de la race qui les a produites. Le sculpteur qui a modelé la *Vénus de Milo* ne pouvait pas prévoir à quelle fortune serait appelée l'image qu'il exécutait après beaucoup d'autres effigies similaires. Léonard de Vinci serait bien surpris de ce que nous avons trouvé dans sa *Joconde*. « Chaque génération, dit Anatole France, imagine à nouveau les chefs-d'œuvre antiques et leur communique de la sorte une immortalité mouvante. » Ce n'est pas que nous



FIG. 24. — ZEUS ENLEVANT UNE FEMME.
(Coupe du Musée du Louvre.)

soyons dupes d'un mirage. Mais le temps a fait son œuvre ; en marchant, il a découvert à certains objets des mérites non soupçonnés.

Renan a dit ce mot profond : « L'admiration est historique ». Il faut, en effet, avoir non seulement le recul, mais l'effet et l'usure des siècles pour discerner le bon du mauvais, l'éternel du périssable, pour connaître l'importance réelle d'une idée ou d'une invention. Ceux qui aiment à penser et à réfléchir ne perdront pas leur peine en allant regarder au Louvre la coupe d'*Eos et Memnon*. Ils verront s'y refléter ce qui a fait la grandeur et la beauté de la peinture grecque, pendant la période la plus florissante de son histoire, et ils connaîtront dans une de ses plus nobles expressions un art à jamais disparu.



FIG. 25. — PEINTRE DÉCORANT UNE COUPE.

BIBLIOGRAPHIE SUR DOURIS

Roulez, dans *Nuove Memorie dell' Instituto*, II, 1865, p. 393. — Helbig, dans *Annali dell' Instituto arch.*, t. XLV, 1873, p. 53. — Frœhner, *Les Musées de France*, 1873, p. 37. — Michaelis, dans *Arch. Zeitung*, 1873, p. 1, pl. 1. — Luckenbach, dans *Jahrbuch für class. Philologie*, Suppl. Band, XI, 1880, p. 518 et suiv. — C. Robert, *Bild und Lied*, 1881, p. 28, 87, 98, 214; *Scenen der Ilias und Aithiopis*, 1891 (XV[e] Hallisches Winckelmanns Programm). — Meier, dans *Archæol. Zeitung*, 1883, p. 1. — W. Klein, *Euphronios*, 1886; *Die griech. Vasen mit Meistersignaturen*, 1887; *Die griech. Vas. mit Lieblingsinschriften*, 1898. — Tsountas, *dans Éphéméris archéologique d'Athènes*, III, 1886, p. 40. — Lœvy, dans *Jahrbuch des deutsch. arch. Instituts*, III, 1888, p. 139. — Rayet-Collignon, *Hist. de la Céramique grecque*, 1888, p. 178. — J. Harrison, dans *Journal of hellenic Studies*, X, 1889, p. 231. — Reisch, dans *Mittheilungen des arch. Inst., Römische Abth.*, V. 1890, p. 331; dans *Festschrift für Gomperz*, 1902, p. 459. — — F. Dümmler, dans *Bonner Studien*, 1890, p. 77. — P. Hartwig, *Die griech. Meisterschalen*, 1893, p. 200 et suiv.; p. 583 et suiv. — Murray, *Designs from greek vases*, 1894, p. 12-13. — J. E. Harrison, *Greek Vase paintings*, 1894, p. 21. — Tarbell, dans *American Journal of archœology*, 1900, p. 183, pl. 1. — Furtwaengler et Reichhold, *Die griech. Vasenmalerei*, I, 1904, p. 76, 114, 246, 267; II, 1905 (Furtwaengler et Hauser), p. 85, 230, 281. — Walters-Birch, *History of anc. Pottery*, 1905, I, p. 434. — Rhomaios, dans *Ephéméris arch.*, 1907, p. 219, pl. 10. — Pottier, *Catalogue des vases antiques du Louvre*, III, 1905, p. 952-967

ADDITIONS A LA DEUXIÈME ÉDITION

Page 6 : Il faut tenir compte maintenant de l'importante découverte des stèles peintes de Pagasæ, en Thessalie, qui nous fait connaître de nombreux exemplaires de la peinture grecque du IVe et du IIIe siècle. Voyez l'article de M. Arbanitopoulos dans l'*Ephéméris archéologiq.* 1908, p. 1, pl. 1 à 4, et son petit guide du Musée de Volo, *Thessalika Mnêmeia*, 1909.

Page 11 : J'ai laissé de côté dans l'œuvre signée de Douris quatre lécythes où ce nom seul figure, sans être accompagné du verbe. Pourtant il semble bien que ces vases soient attribuables à notre peintre; voy. l'article de M. Rhomaios, dans l'*Ephéméris archéolog.*, 1907, p. 219.

Page 21 : Une reproduction meilleure de l'hydrie de Munich a été donnée dans la *Griechische Vasenmalerei* de Furtwaengler-Reichhold, I, p. 159.

Page 71 : M. Furtwaengler a fait d'intéressants rapprochements entre ces peintures de Douris et les sculptures des frontons d'Egine; *Aegina*, p. 341.

Page 100 : Les causes qui ont amené une telle dissemblance entre les deux coupes de Douris sont étudiées et recherchées par M. Hauser, dans la *Berliner philolog. Wochenschrift*, 1904, p. 1236; 1906, p. 404. Je crois qu'il faut tenir compte aussi des grandes différences qui devaient exister entre les modèles dont le décorateur industriel s'inspirait. Quelque chose du style original pouvait subsister dans l'imitation et y introduisait des formes, des particularités qui n'étaient pas personnelles au céramiste. Voir sur la coupe d'Euphronios au Louvre mon *Catalogue des Vases antiques*, p. 941.

TABLE DES GRAVURES [1]

(1) Nous devons adresser tous nos remerciements au Conseil des Trustees du Musée Britannique, à la Direction du Musée de Bruxelles, et aux éditeurs, MM. Decaux de Paris, Spemann de Stuttgart, Bruckmann de Munich, qui nous ont fourni toutes sortes de facilités pour la publication de plusieurs de nos planches. Nous espérons aussi que les lecteurs apprécieront la nouveauté des procédés employés par MM. F. Morel et J. Devillard, pour rendre les peintures de vases d'après des photographies directes.

TABLE DES MATIÈRES

13122-11. — Corbeil. Imprimerie Crété.

Date Due
